

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Studijní program: Taneční umění
Studijní obor: Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla

DISERTAČNÍ PRÁCE

**TĚLO A OBJEKT VE FYZICKÉM DIVADLE
VÝZNAM A VLIV PŘEDMĚTU NA ŘEČ TĚLA
V PERFORMATIVNÍM UMĚNÍ**

MgA. Hana Strejčková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Oponenti práce: doc. MgA. Adam HALAŠ, Ph.D.
prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.

Datum obhajoby: 12. září 2023

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, červen 2023

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FAKULTY OF MUSIC AND DANCE**

Programme of Study: Dance Art
Field of Study: Nonverbal and Comedy Theatre and Theatre Theory

DOCTORAL DISSERTATION

**BODY AND OBJECT IN PHYSICAL THEATRE
IMPORTANCE AND INFLUENCE OF THE OBJECT
ON BODY LANGUAGE IN PERFORMATIVE ART**

MgA. Hana Strejčková

Thesis Supervisor: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Thesis Opponents: doc. MgA. Adam HALAŠ, Ph.D.
prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D.

Date of Defence: 12th September 2023

Awarded Academic Degree: Ph.D.

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Tělo a objekt ve fyzickém divadle
Význam a vliv předmětu na řeč těla v performativním umění

vypracovala 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 28.6.2023

.....

Hana Strejčková

Upozornění

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

Evidenční list

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

[illegible]

Poděkování

Děkuji svému školiteli prof. PhDr. Janu Hyvňarovi, CSc. za odborné vedení a lidský přístup.

Děkuji Mgr. Lence Růžičkové za odborné konzultace a hluboké pochopení.

Děkuji MgA. Markétě Roth Elblové a MgA. Ladislavu Benešovi, Dis. za navzájem podpůrnou cestu studiem.

Děkuji MgA. Radimovi Vizvárymu, Ph.D. za nabídku a důvěru vytvořit historicky první inscenaci pro batolata v Národním divadle – Laterně magice.

Děkuji doc. MgA. Adamovi Halašovi, Ph.D. a Katedře nonverbálního divadla HAMU, neboť tato práce by nevznikla bez úzkého provázání s kontinuální pedagogickou praxí.

A poděkování dále patří všem, kteří se podíleli na dílčích částech výzkumu a věnovali projektu svůj čas a pozornost.

Abstrakt

Práce je mezioborovou studií o vztahu tělesnosti a předmětu s důrazem na propustnost hranic performativní praxe, uměleckého vzdělávání a teorie. Opírá se o postupy kvalitativní komparativně-deskriptivní evaluace a zejména Art-Based Research. Text otevírá prostor, v němž je pozorováno a zkoumáno ne to, co dělá tělo s objektem, ale především čím se tělo díky objektu stává, čili v co nebo koho se transformuje, a případně, jaký vliv může tato proměna mít na objekt a subjekt samotný. Objekt včetně masky se konceptualizoval jako hybatel lidského prožívání, myšlení i konání. Jevil se také jako impuls k herecké akci, ke scénickému chování a jednání, k fyzické partituře a choreografii. Kompilačně komparační rešeršní práce syntetizovaná v empirii z uměleckého i pedagogického terénu dala vzniknout také autorskému pojmovému aparátu.

Klíčová slova: tělo, subjekt, objekt, maska, prostor, dialog, interakce, komunikace

Abstract

The thesis is an interdisciplinary study of the relationship between physicality and the subject with an emphasis on the permeability of the boundaries of performative practice, art education and theory. It is based on the procedures of qualitative comparative-descriptive evaluation and especially on Art-Based Research. The text opens up a space in which one observes and examines not what the body does to the object, but above all what the body becomes thanks to the object, i.e. what or whom it transforms into and what possible effect this transformation could have on the object and the subject itself. The object, including the mask, was conceptualized as an engine of human experience, thinking and action. It also appeared as an impulse to acting, to stage behaviour and action, to physical score and choreography. Compilation and comparative research work has been synthesized empirically from the artistic and pedagogical terrain and also enabled the creation of author's terminological apparatus.

Key words: body, subject, object, mask, space, dialog, interaction, communication

Obsah

Úvod	1
1 Objekt. Subjekt. Předmět. Tělo.	15
1.1 Dialog subjektu a objektu	18
1.2 Interakce subjektu a objektu	19
1.3 Tadeusz Kantor	24
1.4 Jiří Veltruský	26
1.5 Barry Wayne	27
1.6 Imaginární vs realistický objekt	28
2 Objekt, performer a batole	31
2.1 Batole a objekt	31
2.2 Batole a divadlo	34
2.3 BatoLaterna (magika)	37
2.4 Proces	39
2.5 Prostor a scénografie	43
2.6 Analýza objektu	45
2.8 Reflexe	50
3 Objekt v repertoáru	52
3.1 Ctibor Turba	52
3.2 Cirk La Putyka	63
4 Maska	72
4.1 Transformace od ticha do ticha	74
4.2 Pedagogická pomůcka	77
4.3 Význam masky	78
4.4 Lecoqova maska	81
4.5 Vývoj neutrální masky	82
4.6 Tělo v neutrální masce	84
4.7 Maska jako objekt	86
4.8 Principy a metody práce s maskou	87

4.9	Elementární cesta neutrální masky	98
5	Senzibilita a objekt	104
5.1	Loutkářská Chrudim	105
5.2	Objekt a metoda plasticko-kognitivního principu pohybu	109
	Diskuse a závěr	121
	Seznam použitých zdrojů	124
	Literatura a prameny	124
	Periodika.....	130
	Online zdroje	132
	Audiovizuální zdroje.....	136
	Přehled citovaných inscenací.....	136
	Vlastní recenzované studie a odborné články z období studia 2020-2023	139
	Citovaná vlastní umělecká tvorba	140
	Citovaná lektorská činnost	142
	Citovaná dotazníková šetření.....	143
	Rozhovory	144
	Osobní archiv autorky	145
	Přílohy	146
	Příloha 1 Věcně o věcech	146
	Johann Le Guillerm: Chtěl jsem pochopit, z čeho je nic.....	147
	Andrea Salustri: Vnímám proudění vzduchu.....	152
	Filip Zahradnický: S objekty nad hlavou	156
	Wes Peden: Žonglování je nekonečný tvůrčí proces	161
	Felix Baumann: Hledám humor v každodenním životě	166
	Příloha 2 Rozhovor s Alexeyem Shcherbakovem	174
	Příloha 3 Výňatek ze závěrečné reflexe studentů	176
	Příloha 4 Obrázky	180

Seznam tabulek

Tabulka 1 Tělové napětí	19
Tabulka 2 Energie	20
Tabulka 3 Dotek	20
Tabulka 4 Taktilní senzitivita	21
Tabulka 5 Kontextualizace prostoru předmětem	21
Tabulka 6 Rekontextualizace předmětu prostorem	21
Tabulka 7 Kontextualizace osoby předmětem	21
Tabulka 8 Hmat	32
Tabulka 9 Scénický objekt	38
Tabulka 10 Performativní objekt	38
Tabulka 11 Pohybová ekonomizace	75
Tabulka 12 Gestická obsažnost	75
Tabulka 13 Funkčně fázovaná artikulace	75
Tabulka 14 Předstírání	76
Tabulka 15 Mimodynamika	76
Tabulka 16 Somatická senzitivita	77
Tabulka 17 Představivost	77
Tabulka 18 Odblokování racionálních překážek	77
Tabulka 19 Tělesný stav připravenosti	78
Tabulka 20 Vidění a dívání	82
Tabulka 21 Tělesné schéma	84
Tabulka 22 Vnitřně hmatové vnímání	84
Tabulka 23 Cítění	85
Tabulka 24 Rovnováha	85

Seznam obrázků

Obrázek 1 Trojrozměrný objekt, L.E.M.	180
Obrázek 2 Mezi námi, objekt deska	181
Obrázek 3 Poutníci po hvězdách, objekt kmen	182
Obrázek 4 Poutníci po hvězdách, objekt trám	182
Obrázek 5 Od Madlenky k Madle, objekt špulky	183
Obrázek 6 Hnízdo na nitkách, objekt kruh	184
Obrázek 7 Za zrcadlem, objekt budík	185
Obrázek 8 Za zrcadlem, objekt čajový set	185
Obrázek 9 Tři židle, objekt kostým rekvizita	186
Obrázek 10 Nina plete slona, objekt klubko	187

Obrázek 11 Nina plete slona, objekt špulka.....	187
Obrázek 12 Hmyzí hotel Bzzzz, objekt dům.....	188
Obrázek 13 Hmyzí hotel Bzzzz, objekt maskou.....	188
Obrázek 14 Bez křidel bos, objekt štafle.....	189
Obrázek 15 Bez křidel bos, tělo a architektura.....	189
Obrázek 16 Půlnoc v pohraničí, subjekt dekorací.....	190
Obrázek 17 Půlnoc v pohraničí, objekt panenka.....	190
Obrázek 18 Pomerančová loď, tělo a papír.....	191
Obrázek 19 Pomerančová loď, tělo a papír.....	191
Obrázek 20 BatoLaterna, nákres objektu.....	192
Obrázek 21 BatoLaterna, oblé objekty.....	192
Obrázek 22 BatoLaterna, objekt ponožky.....	193
Obrázek 23 BatoLaterna.....	193
Obrázek 24 BatoLaterna, objekt špičky.....	194
Obrázek 25 Neutrální maska.....	195
Obrázek 26 Neutrální maska.....	195
Obrázek 27 Ztráty a nálezy, maska a linie.....	196
Obrázek 28 Ztráty a nálezy, maska objektem.....	196
Obrázek 29 Ztráty a nálezy.....	197
Obrázek 30 Objekt maskou.....	198
Obrázek 31 Objekt maskou.....	198
Obrázek 32 Objekt maskou.....	199
Obrázek 33 Objekt maskou.....	200

Seznam příloh

Příloha 1 – Věcně o věcech

Příloha 2 – Rozhovor s Alexeyem Shcherbakovem

Příloha 3 – Výňatek ze závěrečné reflexe studentů

Příloha 4 – Obrázky

Příloha 5 – DVD disk se záznamem inscenace BatoLaterna

Seznam použitého označování a zkratk

ABR – Art-Based Research

CLP – Cirk La Putyka

HAMU – Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze

KND – Katedra nonverbálního divadla

Úvod

Disertační práce je výzkumným výstupem zachycujícím proces a vytvářejícím myšlenkovou mapu, kterou spojuje synergie kontinuální praxe a longitudinální sběr dat. Je průnikem uměleckého vidění a vědeckých postupů. V centru badatelského zájmu stojí problematika vztahu těla a objektu v nonverbálním divadle a klade si otázku, jaký význam a vliv může mít předmět na řeč těla v performativním umění. Text otevírá prostor, v němž je pozorováno a zkoumáno ne to, co dělá tělo s objektem, ale čím se tělo díky objektu stává, čili v co nebo koho se transformuje a případně, jaký vliv může tato proměna mít na objekt a subjekt samotný. Opírá se o vlastní, dosud nepublikované, stejně jako již zveřejněné výsledky dílčích částí autorského výzkumu a zohledňuje dosavadní zjištění často komunikovaná formou performativních přednášek, esejů, nebo alternativních umělecko-vědeckých výstupů. V následujících řádcích této úvodní části blíže specifikuji oblast zájmu včetně jeho vymezení, cíle disertační práce i výzkumné otázky. Vzhledem ke specifčnosti předkládané výzkumné zprávy v kontextu Art-Based Research si dovoluji tyto atributy definovat již v úvodu a v dalším členění práce se opírám o tematické celky, které vymezují z hlediska teorie i empirického výzkumu a zároveň je diskutuji. V závěru práce reflektuji hlavní výstupy komplexního provázaného procesu, jež je neoddělitelný od autorské umělecké a pedagogické praxe a současně zahrnuje veškeré teoretické koncepty v ní obsažené.

Teritorium badatelského zájmu je tematicky vymezeno vztahem těla a objektu, ale svůj záběr zužuje v těsném provázání s dlouhodobou pedagogickou a profesionální uměleckou praxí. Výchozím pilířem badatelského šetření se proto stal terén, zejména tréninkový sál, zkušebna a divadlo, a to z hlediska participační observace, repetitivně verifikované empirie. *„Umění má ve své nejlepší podobě a nejvyšší kvalitě potenciál být prchavé i trvalé, bezprostřední a poutající naši pozornost, dokáže nás vyprovokovat nebo přenést úplně jinam. Naše reakce může být niterná, emocionální a psychologická, rozhodně rychleji než intelektuální. Umění má také schopnost vytvářet dlouhodobé, hluboké dojmy.“*¹ Teoretické poznatky, syntéza a analýza získaných dat se pak staly základem pro věcně verbalizovanou sumarizaci.

Cílem disertačního projektu, jenž se v jednotlivých rovinách opíral o postupy kvalitativní komparativně-deskriptivní evaluace a zejména Art-Based Research (ABR), bylo vytvořit mezioborovou studii o vztahu tělesnosti a předmětu s důrazem na propustnost hranic performativní praxe, uměleckého vzdělávání a teorie. Objekt včetně masky byl pro tuto studii

¹ LEAVY, Patricia. *Introduction to Arts-Based Research*. Viz LEAVY, Patricia (ed.). *Handbook of Arts-Based Research*. New York, Londýn: The Guilford Press, 2019, s. 3.

považován za hybatele lidského prožívání, myšlení i jednání, za impuls k herecké akci, ke scénickému chování a jednání, k fyzické partiturní a choreografii. Klíčový byl důraz na vyvození, sestavení a utřídění pojmového aparátu, jenž organicky prostupuje celým textem. A tento pojmový aparát byl zpětně verifikován implementací do výukových programů.

Vzhledem k výše uvedenému cíli a kýžnému rozsahu disertační práce a kontinuálnímu výzkumnému procesu jsou analyzovaná empirická data přímo implementována do textu. Transkripce dat získaných rozhovory, dotazníky, a to i z fokusních skupin, jsou v analyzované a anonymizované formě uloženy v osobním archivu autorky této práce. V přílohách jsou pro ilustraci uvedeny rozhovory a výňatek z fokusní skupiny, které byly využity pro kompilaci textů pro kapitoly 1 a 5. Ostatní zdroje dat jsou konkretizovány v daných kapitolách (viz *kapitola 2 až 4*).

Text syntetizuje teorii a praxi, je také analytickým náhledem na kvalitu a variabilitu vztahu těla a předmětu, kdy se prostřednictvím objektu rozkrývá potenciál zviditelňovat socio-psychologické kontury ztvárňovaných osob a motivace k fyzickému jednání, vyjevovat tvůrčí úkol nebo způsob ozřejmování záměru akce. Jedním z předpokladů bylo, že propojením tělesné exprese s materiálem tyto objekty odhalují svůj vnitřní aspekt a vnější smysl a zároveň se tyto vazby stávají kontextuální jednotkou v rámci scénických celků. Současně, a to je důležité, se zde nejedná o vhléd do oblasti činoherního, loutkového, objektového nebo figurálního divadla ani na výtvarné instalace² ve výstavních síních, ale především jde o pohyb v teritoriu nonverbálního³ umění, a to i s vědomím žánrových přesahů a nutností akceptovat multidisciplinaritu současného fyzického divadla, pantomimy, klaunerie a nového cirkusu.

Zcela přesně vystihuje mé pocity a pojmenovává proces Art-Based Research badatelka Natalie LeBlanc⁴: „*V rámci kontinuálního procesu tážení a pátrání mi prožívání mého bádání umožnilo prozkoumat vztahy mezi teorií a praxí, přítomností a nepřítomností, vizuálním a textovým, viditelným a neviditelným, konečným a nekonečným, trvalým a nestálým, krásou a groteskou, aby v konečném důsledku byly mé umělecké, teoretické a vzdělávací zájmy*

² „Duchamp vystavil kolo od bicyklu nebo pisoár (pod názvem fontána) a paradoxně poukázal na to, jak je předmět neoddělitelně svázán se svou funkcí. Jsou-li předměty vzniklé v procesu tovární výroby účelné, a tím i krásné, pak lze vlastně jakýkoli předmět zbavit jeho původní účelovosti a přisoudit mu funkci novou – funkci uměleckého díla.“ ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ, Veronika KŘENKOVÁ, Jindřich VACEK, Kateřina VINŠOVÁ, Jiří PELÁN, Zora OBSTOVÁ, Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2005, s. 377.

³ O žánrovém rozpětí pohybového divadla, jeho vývoji a nedávné historii podrobněji viz STREJČKOVÁ, Hana. *Tělo a svoboda*. Viz PECKOVÁ ČERNÁ, Martina (ed.). *Divadlo a svoboda: První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2022, s. 254-326.

⁴ LEBLANC, Natalie: fotografka, vysokoškolská pedagožka. Aktuálně působí na University of British Columbia ve Vancouveru.

*zpochybněny, takže jako praktik jsem nejen pracovala na výzkumu, ale také se mi dařilo neustále se udržovat v rozechvění, nejistotě a nejednoznačnosti.*⁵

Rámec mé práce vymezovaly výzkumné otázky. Tyto otázky měly spíše charakter fokusovaného výzkumného přemýšlení, které se v kontextu Art-Based Research přímo propisovaly do uměleckých a pedagogických výstupů. V následujících kapitolách je detailněji popsána provázanost teoretického a empirického zkoumání těchto otázek v duchu hermeneutické spirály. Svou pozornost jsem upřela na specifika práce s objektem ve fyzickém divadle a dále na způsoby, jakými je možné rozpoznat, klasifikovat a kategorizovat performativní předmět v pohybovém divadle či v multidisciplinárním projektu s převažující pohybovou složkou. Dále se otázky týkaly podmínek pro vznik (zpravidla jednostranného) vztahu performerů k objektu a procesu práce s objektem. Vystávaly například podněty, kde a jak hledat pravý předmět ve smyslu, jak rozpoznat, co přesně hledat. Čili jakým způsobem může vědomé pozorování, dále spontánní a následně řízená manipulace objektu a pak také ztotožňování se s objektem ovlivnit tvůrčí proces performerů? Jak přínosně je možné využít nalezenou věc (v tomto případě i hmotu, materiál) pro konkrétní situaci, postavu, atmosféru a zda je ze získávaných zkušeností možné vyvodit, nakolik je objekt inspirací v přípravné fázi, které předměty překročí do realizačního procesu a jaké se nakonec objeví na jevišti či ve scénickém, performativním prostoru? Řecká badatelka a vysokoškolská pedagožka Angeliki Avgitidou například hned v úvodu své základní metodiky práce s objektem vyjadřuje důležitost průzkumu materiality objektů. Dále považuje za zásadní nově nazírat na každodenní, prosté a všední předměty, aby bylo možné navýšit potenciál věcí nad běžně účelové využití. A za třetí vyzývá k uchopení objektu jako stavebního prvku, jako výraziva ukládaného do slovní zásoby performerů a inscenace.⁶ Určité paralely k její metodice či aplikovaným principům jsou rozpoznatelné v realizačním procesu inscenace *BatoLaterna*⁷ (viz kapitola 2) či na průřezu tvorbou osobnosti a souboru (viz kapitola 3).

Každý materiál má své vlastnosti a ty lze vědomě využít. Stručným příkladem je papír, který se dá skládat, cupovat, muchlat nebo pálit, zatímco guma se nepodvolí přetrhnutí, natáhne se a smrští. Představme si situaci, v níž se potká vyrovnaný papír a natažená guma – vše je v domnělém pořádku. Proměnou vnitřních a vnějších okolností je papír rozcupován a guma chaoticky stočená. Samozřejmě může být tato transformace vnímána jako objektové divadlo,

⁵ LEBLANC, Natalie. *Variation III: Living Inquiry as „Becoming“ in and through Practice*. Viz LEAVY, Patricia (ed.). *Handbook of Arts-Based Research*. New York, Londýn: The Guilford Press, 2019, s. 46.

⁶ AVGITIDOU, Angeliki. *Performance Art: The Basics. A beginner's course guide*. Thessaloniki: University Studio Press, 2020, s. 20.

⁷ *BatoLaterna* [divadelní inscenace]. Autor, režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Národní divadlo – Laterna magika, Nová scéna, premiéra 16.3.2022.

kdy se materiál manuálním vedením stává nositelem znaku a významu, to však není předmětem tohoto výzkumu (viz výše). Celý proces tranzice bývá právě skrytým hledáním, objevováním fyzické paralely, metaforu a metonymie a na základě zjištěného transpozicí této celostní objektové komunikace do fyzické exprese performerů. V návaznosti na řízenou, ale nikdy ne absolutně kontrolovatelnou, manipulaci dvou předmětů (materiálů) proto vstupuje již bez nich do prostoru pár performerů, první s ukotveným mentálním obrazem papíru, druhý gumy.⁸ Jejich přístupem skrze tělo, techniky observace a identifikace byl vytvořen základ pro vznik fyzické partitury (např. vizualizované niterné utrpení mačkaného a trhaného papíru), taneční choreografie (např. určitou taneční technikou rytmizované ztvárnění elasticity gumy), události (např. snaha o setkání za nepříznivých větrných podmínek), dramatické situace (např. nesmiřitelná hádka dvou soků), dokonce by v uvedeném případě mohlo být nastoleno dramatické teritorium (např. melodrama).

Na základě dlouhodobé observace výzkumného pole jsem pro účely této práce vybrala inspirativní teoretické a praktické výstupy, efemérní i udržitelné, komunitní úzkoprofilové a také široce rezonující. Díky uchopitelným zdrojům, mezi které řadím publikace, studie, audiovizuální záznamy a hypertextové dokumenty, vyplynulo, že v oblasti ABR si každý badatel hledá a nejčastěji pak vytváří vlastní nástroje, díky nimž vyvíjí osobitou formu výzkumného šetření, rozvíjí osobní spektrum dovedností a pracuje na obsahově originálním sdělení. Metodologické východisko jsem našla v přehledovém sborníku editovaném Patricií Leavy⁹ a publikaci Jana Hendla¹⁰. Šíře primárních a sekundárních pramenů byla nahlížena optikou vztahu těla a objektu, viz otázka: Jak a čím se tělo díky objektu stává a co, proč a jak sděluje? S vymezením teoretického rámce mi kromě mnoha jiných pomohly studie Jiřího Veltruského¹¹, Karla Makonje¹² a Jana Hyvnara¹³, ze zahraničních autorů jmenovitě Ramón Griffero¹⁴, Maaïke Bleeker¹⁵, Miranda Tufnell a Chris Crickmay,¹⁶ dále zejména reflexe práce Jacquese Lecoqa. Z hlediska akceptace svobodného přístupu k organizaci materiálu mě mj.

⁸ Příklad "gumy": „*Herec / nahý obraz člověka vystavený veřejnosti / s tváří pružnou jako guma.*“ Viz KŁOSSOWICZ, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložila Irena LEXOŮVÁ a Jan HYVNAR. Praha: Divadelní ústav, 2017, s. 22. Poznámka: lomítko naznačuje konec volného verše.

⁹ LEAVY, Patricia (ed.). *Handbook of Arts-Based Research*. New York, Londýn: The Guilford Press, 2019, 738 s.

¹⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, 408 s.

¹¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1994, s. 273.

¹² MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, 275 s.

¹³ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011, 268 s.

¹⁴ GRIFFERO, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam VERSÉNYI. Londýn: Methuen Drama, 2022, 167 s.

¹⁵ BLEEKER, Maaïke. *Doing Dramaturgy. Thinking Through Practice*. Londýn: Palgrave Macmillan, 2023, 308 s.

¹⁶ TUFNELL, Miranda a Chris CRICKMAY. *Body. Space. Image. Notes towards improvisation and performance*. Hampshire: Dance Books Ltd., 1999, 258 s.

inspirovaly osobnosti jako Pilvi Porkola¹⁷, Angeliki Avgitidou¹⁸ nebo Leena Kela¹⁹, která ve své performativní přednášce v abecedním pořadí prezentuje dvacet šest nejčastěji umělecky využívaných předmětů. Pro upřesnění představy o záběru výzkumu v oblasti živého umění mohou posloužit profilová díla, jako například *Red Haired Men*²⁰ (přel. Zrzci) choreografa a tanečníka Alexandera Vantournhouta, nebo *Roselyne*²¹ choreografky Cécile da Costa, práce divadelních souborů Théâtre du Soleil²², Mummenschanz²³ či Complicité²⁴ nebo La Mecànica²⁵.

Výzkum charakterizovaly fáze jako zúčastněné pozorování, multisenzorická empirie, deskripce, sběr dat, explorace, analýza a interpretace, diskuse a evaluace. Metodologicky akceptovatelný se po dohledání relevantních zdrojů dokonce ukázal multisenzorický a psychosomatický přístup ke zkoumanému tématu (viz inscenace *Pomerančová loď*²⁶ a čichový zážitek s vůní loupaných pomerančů). Badatelka Viveka Kjellmer²⁷ tvrdí: „*Olfaktorická čili čichová ekfráze je metoda, kde se jako analytický nástroj využívá vlastní kůže a nos badatele. Stejně jako všechny kvalitativní metody analýzy je částečně subjektivní a vychází z osobní zkušenosti badatele, ale také se částečně opírá o odbornost a obeznámenost s tématem stejně jako o srozumitelný překlad z jedné modality (vůně) do jiné (jazyk).*“²⁸ Jde rozhodně o zajímavou nadstavbu ve vztahu tělo a objekt, kdy ve spojení s hmatem, sluchem, čichem i chutí se objevuje možnost citlivě se dotýkat, vnímat možné vibrace, naslouchat a ochutnávat, čichat a také sledovat proměnu formy i obsahu předmětu. Vše zahrnujícím příkladem je např. rozpouštění hořčičku ve vodě, běžné cvičení realizované během studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži. Studenti se v malých skupinkách seskupí okolo sklenice s vodou, do které vhodí jednu rozpustnou tabletu hořčičku. Následně s maximální

¹⁷ PORKOLA, Pilvi. *Objects that matter. Performance Art and Objects*. Dostupné z: <https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142> [cit. 4.5.2023].

¹⁸ AVGITIDOU, Angeliki. *Performance Art: The Basics. A beginner's course guide*. Thessaloniki: University Studio Press, 2020, 120 s.

¹⁹ *Alphabets of Performance Art* [performativní přednáška]. Autor: KELA, Leena, 2012. Dostupné z: <https://vimeo.com/172266264> [cit. 4.5.2023].

²⁰ *Red Haired Men*. [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: VANTOURNHOUT, Alexander. Elbeuf: CIRQUE-THÉÂTRE, premiéra 11. a 12.10.2018.

²¹ *Roselyne*. [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: DA COSTA, Cécile. Praha: Studio Alta, 24.10.2019.

²² Théâtre du Soleil, podrobněji viz <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/> [cit. 4.5.2023].

²³ Mummenschanz, podrobněji viz <https://www.mummenschanz.com/> [cit. 4.5.2023].

²⁴ Complicité, podrobněji viz <http://www.complicite.org/> [cit. 4.5.2023].

²⁵ La Mecànica, podrobněji viz <https://www.lamecanica.org/> [cit. 4.5.2023].

²⁶ *Pomerančová loď* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Trutnov: UFFO. FysioART, HAMU, premiéra 3.6.2023 v rámci festivalu CirkUFF a Praha: Divadlo Inspirace, pražská premiéra, 21.6.2023. Podrobněji viz KOCOURKOVÁ, Lucie. *Pohybové divadlo pro nejmenší: liheň nových generací diváků*. Praha: Opera Plus, 25.6.2023. Dostupné z: <https://operaplus.cz/pohybove-divadlo-pro-nejmensi-lihen-novych-generaci-divaku/> [cit. 25.6.2023].

²⁷ KJELLMER, Viveka: vysokoškolská pedagožka v oboru dějiny umění a vizuální studia na Katedře kulturních věd Univerzity v Göteborgu.

²⁸ KJELLMER, Viveka. *The Smell of Homo Aquatis: scented scenographics and multisensory exhibition design in the mockumentary exhibition project Aquanauts: The Expedition*. Londýn a New York: Routledge Taylor & Francis Group: Theatre and Performance Design 2022, vol. 8, č. 1-2, s. 97.

vnímavostí a pozorností sledují celý děj. Jakmile dojde k totální transformaci objektu, přecházejí studenti od pozorování ke ztotožňování, někteří nejprve k nápodobě, inspiraci a interpretaci (subjektivní interpretace objektové tranzice). Za výchozí obrazy jim právě slouží jak mentální stopa celého dění, tak potenciální čichové a chuťové vjemy. Následně jsou prezentovány fyzické partitury vyvozené na základě tělesného, smyslového prožitku.²⁹

Předlohou k jednotlivým kapitolám byly specificky metodologicky vedené mezifáze výzkumu, z nichž byly průběžně publikovány rozhovory, články a studie v odborných oborových i recenzovaných časopisech, a to z důvodu následného zpřesňování na základě míry porozumění. Řazení kapitol není náhodné, jedním ze zavedených principů je odkaz k chronologii času a prahům lidského i nadpozemského života, od narození po přechod k univerzu, konkrétně od BatoLaterny k elementární cestě neutrální masky. Dále jsem za důležité považovala zdůraznit diverzitu, ke které objektová dramaturgie musí brát zřetel, a proto je tato nezpochybnitelná předmětová nesourodost naznačena záměrnou různorodostí v rytizaci členění jednotlivých kapitol. Jejich prolínání mezi sebou a také ve vnitřních rovinách, metaforicky odkazuje ke komunikaci hmoty, materiálů, všedních věcí a objektů. Za každou kapitolou je citelná geometrie (odvíjí se v bodech, lineárně, jako dva obdélníky, v souběžných přímkách a ve spirále), prostor (připomíná výkladní skříň domácích potřeb, hřiště, skládku a tělocvičnu, mýtickou krajinu, laboratoř), množiny objektů (např. kachničky, pomeranče nebo židle různé velikosti), a také samostatné věci (viz objekt A204 nebo maska).

Kapitoly v sobě zahrnují tyto důležité linie výzkumu:

- transteoretické teritorium mapující souvislost těla a objektu v živém umění, čítající v sebe divadelní teorii a antropologii, filozofii, psychologii, sociální pedagogiku a oblasti spjaté s prací ve specifických skupinách
- terminologické teritorium se zvýrazněním vyvozeného pojmového aparátu
- metodiku uměleckého vzdělávání v oboru nonverbálního divadla z hlediska těla a objektu: evaluace stávajících postupů, verifikace inovativních impulzů
- aplikované a dále aplikovatelné principy v divadelní, přesněji performativní praxi a jejich reflexe
- odkaz k udržitelnosti

Oblasti reflektované praxe se dále dělí na podsekce:

- interview (profesionální umělci, odborníci, studenti)

²⁹ STREJČKOVÁ, Hana. *Zápisky z dob studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži*. Citováno z archivu autorky, 2012, sešit 3, s. 23 [cit. 15.4.2023].

- focus groups (studenti, účastníci kurzů, profesionální umělci, diváci)
- instrospekce (zohledňující fáze příprav, realizace, reflexe a evaluace)

První kapitulu přirovnávám kromě výkladní skříně také k archivační skříně, ve které jsou pod pomyslnými značkami uloženy fragmenty, zmínky, citace a črty jako procesuální stopy mého výzkumného šetření, které cílí na vztah těla a objektu a pozoruje, zda, čím a jak se tento vztah propisuje do vjemů, pocitů, těla a mysli. Komunikuji své opěrné body v pomyslné zemi odhalovaného neznáma. Považuji je za pilíře, jenž vymezují teoretické, praktické a pedagogické teritorium. Uvedené poznatky byly verifikovány na zkušebně, v divadle či během site-specific performancí nebo událostí pod širým nebem. Záměrně je v této kapitole užito věcného slovníku a důraz byl kladen na nezbytnou stručnost, neboť jde jak o systematizaci tzv. utřídění pole, tak o zavedení principu číst tuto práci s otevřeností k vlastním asociacím. Představme si například tento soupis slov jako objekt ve formě svázaného výtisku v pevné vazbě. Čtení naplní jeho primární účel a přitom čtenář pro naplnění svého záměru (přečtení textu) přizpůsobí svou tělesnou pozici (tvar a polohu), modifikuje své tělesné napětí. Vznikne základní (předem nevykalkulovaný, neinscenovaný) obraz osoby s knihou, člověka, na nějž působí objekt. Bude-li čtenář potřebovat podložku pod papír na sepsání poznámek, může využít vlastností objektu (například ztužené desky, rozměr A4) pro jeho další účelovou rovinu. Pokud si čtenář bude listovat svázaným textem pod širým nebem a začne pršet, může jej použít jako ochranu před deštěm, čímž objektovou účelovost posune ještě dál a hlavně on sám začne svou motivovanou tělesnou akcí objekt významově proměňovat. Před (náhodně) přihlížejícími se tímto například objeví obraz člověka se stříškou označující deštník, domov aj. Je nasnadě již si představit podobu této vývojové řady významů, plynoucí ze vztahu osoby a objektu. Nabízí se také, aby svázaný text byl impulzem ke svému pofyzičtění skrze tělo, předobrazem trojrozměrnému, pohybem komunikovanému sdělení. A to i tehdy, když:

- osamocená kniha leží v prostoru a vejde osoba;
- osoba a kniha jsou si v prostoru vzdálené, jejich vztah určuje proxemika;
- osoba a kniha jsou si sice vzdálené, ale jejich vztah je identifikační, např. osoba je ztotožněním knihy a může sebou třeba listovat;
- osoba a kniha jsou si sice vzdálené, ale jejich vztah je interpretační, např. osoba fyzicky vykládá obsah knihy, anebo interpretuje její formu a charakteristické prvky.

Ve druhé kapitole, jejíž volnou předlohou byla dosud nepublikovaná studie,³⁰ jsem si vytkla za cíl detailně se věnovat objektu, a to v trajektorii od jeho účelovosti k potenciálnímu přesahu,

³⁰ Studie, která se stala předlohou kapitole *Objekt, performer a batole*, vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu "Tělo mezi věcmi/ Body Between Things" podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2022.

kreativní užítkovosti a symbolické nadstavbě. Na hru s objekty v prostoru nazírám jako na bohatě vrstevnatý vztah těla a hmoty. Kladu si otázku, jak odvinout pohybovou strukturu od objektu, a dále jak touto akcí podnítit a rozvinout jevištní existenci objektu skrze funkčně organizovanou fyzickou partituru, taneční choreografii a také, jak prostřednictvím předmětu definovat postavu. V této kapitole čerpám jak z odborných materiálů, tak především z více jak dvouletého trvání projektu BatoLaterna. A postupně se zde prohlubuje pojmový aparát.

Třetí kapitola sestává ze dvou částí, jejichž předlohou se staly již publikované výstupy.³¹ První díl analyzuje vztah k objektům v umělecké tvorbě prof. Ctibora Turby, jenž svým dílem a uměním vtiskl hlubokou stopu mezi šlépěje progresivních osobností 20. a 21. století. V mnoha ohledech a na mnoha úrovních se mu to podařilo hlavně ve světě, kde se do paměti vryl jako inovativní tvůrce a empatický pedagog. V inscenační tvorbě se opíral o autentický fyzický rukopis, objekty a materiály, působivou vizualitu. Komunikační prostředky tvaroval z inspirace cirkusovou klauniádou, z dadaistického humoru a absurdního divadla, filmové grotesky a ze vztahu s předměty, nezřídka s běžnými věcmi každodenní potřeby. Druhý, pro tuto kapitolu také stěžejní text se tematicky věnuje vztahu artistické excelence a objektů u tuzemského novocirkusového souboru Cirk La Putyka.

Čtvrtá kapitola³² se soustředí na divadelní masku ve výuce herectví a v jevištní praxi. Předmětem kvalitativně rozvíjeného výzkumu je pohled na specifika celoobličejového objektu při hereckém tréninku a diferenciaci účelového využití masky z hlediska jejího scénování. V teoretické rovině pracuje s poznatky Jacquese Lecoqa, divadelníků a teatrologů, jakými jsou Simon McBurney, Simon Murray, Toby Wilsher aj. V linii empirie examínuje výukové postupy po dobu tří po sobě jdoucích ročníků studentů bakalářského a magisterského studia Katedry nonverbálního divadla (KND) na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Důraz je kladen na deskripci procesuality, reflexi, analýzu a evaluaci. Dále neopomíjí hru a hravost, symboliku a téma proměnlivosti masky jako vizuálního artefaktu coby prostředku transformace. Interpretativní studie si klade za cíl klasifikovat, jakými způsoby lze efektivně pracovat s maskou v rámci přípravy profesionálních herců a nakolik se tato zkušenost může propsat do jejich performativní tvorby, ať s maskou či následně bez ní

³¹ STREJČKOVÁ, Hana. *Ctibor Turba: Samota vede k lásce k objektům. Materiál – Objekt – Loutka*. Praha: Loutkář, 2022, č. 2, s. 3-10.

STREJČKOVÁ, Hana. *Cirk La Putyka. Artisté mezi věcmi*. Praha: Loutkář, 2021, č. 2, s. 57-61.

³² Recenzované studie, jež jsou předlohou kapitole *Maska*, vznikly na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze v rámci projektu "Embodied Mask – Embody Truth of Mask" podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021 (SGS, HAMU).

STREJČKOVÁ, Hana. *Elementární cesta neutrální masky k esenci nonverbálního divadla*. Praha: Arte Acta, 2022, roč. 5, č. 08. Dostupné z: <https://arteacta.cz/elementarni-cesta-neutralni-masky-k-esenci-nonverbalniho-divadla/> [cit. 5.6.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Cesta neutrální masky ve výuce nonverbálního divadla*. Praha: AMU, Živá hudba, 2023. V době vydání disertační práce byla studie po ukončeném recenzním řízení.

s hmatatelným objektem a poté s mentálním obrazem objektu. Ve své druhé rovině upíná kapitola pozornost k elementární cestě neutrální masky dle metody Jacquese Lecoqa. Analyticko-komparativní design této fáze výzkumného šetření hledá paralely průpravného cvičení ve vztahu ke starověké filozofii, antropologii a teatrologii. Věnuje se klíčovým fázím elementární cesty, imaginované poutě přírodní scénérií. Do popředí se tímto dostávají pojmy jako stav přítomnosti, dynamika a mimodynamika, univerzální poetické uvědomění.

Pátá kapitola³³ je koncipována jako deskriptivně syntetizující výstup umělecko-teoretické rešerše, která vycházela z předpokladu, že právě objekt a charakter vztahu k němu může v rámci uměleckého procesu významně přispět k prohloubení smyslové citlivosti performerů a vést k prevenci fyzické repetice šablon. Výchozím úkolem proto bylo hledání mechanismu utváření smyslové citlivosti k objektu. Při interakci s předmětem umělec obvykle používá několik jemu dobře známých technik, a proto byla oslovena ohnisková skupina, aby bylo možné ověřit, že pokud je jazyk interakce s objektem založen na smyslové citlivosti, kvalita této interakce se významně posouvá a generuje originální přístup, ať už objekt v pohybové partituru zůstane či z ní vymizí. Základní otázkou, vinoucí se lineárně touto výzkumnou fází vrcholící dvoudenním intenzivním workshopem, bylo, jak vzniká mentální obraz objektu, jenž se z původně realistické podoby (s možností abstraktního užití) může z pohybové partitury vytratit do tušené podoby za zachování interpretační kvality. V rámci master class,³⁴ s oporou ve zkušenosti a analýze dat z předchozí pravidelné pedagogické činnosti, bylo cílem vysledovat, jaké změny nastanou v interpretově chápání a tvůrčím postoji k interakci s objektem, a sumarizovat funkční cvičení na podporu rozvoje smyslové citlivosti performerů vůči objektům a tyto postupy vysledovat, pozorovat, dokumentovat, s účastníky reflektovat, interpretovat a evaluovat. Závěrečné přílohy disertační práce jsou její neoddělitelnou, plnohodnotnou součástí. Jsou stvrzující vrstvou jednotlivých fází výzkumného šetření.

Za velmi důležitý přínos pro disertační výzkum dále považuji pravidelnou pedagogickou činnost na Katedře nonverbálního divadla Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze a vedení workshopů v rámci jednotlivých fází výzkumu (viz kapitola 4, 5). Ověřuji domnělé a poznané tím, že učím a zároveň se také sama průběžně vzdělávám.³⁵ Velmi si cením účasti na letní stáži na Mezinárodní divadelní škole Jacques Lecoq v roce 2021

³³ Tato kapitola vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu "Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi" podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytl MŠMT v roce 2022 a 2023.

³⁴ Master class se konal na Katedře nonverbálního divadla HAMU ve dnech 29. a 30. dubna 2023 o celkové časové dotaci deset hodin (třináct výukových hodin) pro osm studentů od druhého do čtvrtého ročníku AMU včetně zahraničních studentů programu Erasmus (původem ze Španělska a Taiwanu). K lektorské spolupráci jsem přizvala Alexeye Shcherbakova.

³⁵ Významnou měrou byly mé vzdělávací aktivity v letech 2021-2022 podpořeny z grantu [Excellent] uděleného v rámci projektu Zvyšování kvality grantových schémat na AMU, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016938, spolufinancovaného Evropskou unií z Operačního programu Výzkum, vývoj a vzdělávání.

zaměřené na pedagogickou přípravu (*Le voyage pédagogique*).³⁶ V rámci intenzivního kurzu určeného absolventům školy a profesionálům úzce obeznámeným s metodou Jacques Lecoqa se znovu vstupovalo do výukových plánů školy, tentokrát z perspektivy učitele nahlízejícího na základní stavební techniky metody, jako je analýza pohybu, maska, dramatická improvizace, prostor a dramatická teritoria. Další zásadní zkušeností byla aktivní účast na master class pod vedením Mistra Gennadije Bogdanova v Mezinárodním Centru divadelní biomechaniky v italské Perugii v roce 2022.³⁷ Třístupňový výcvik mi fyzicky významně utřídl a ukotvil teorii ve sledované oblasti. Za zásadní také považuji orientaci v akademickém prostředí, během studia jsem se například aktivně zúčastnila konferencí pořádané Moskevskou státní univerzitou (2020, 2021), dále konference v Divadelním institutu ve slovinské Lublani (2021), poté jsem dvakrát vystoupila na konferenci Teritoria umění Akademie múzických umění v Praze (2021, 2022), také v Hradci Králové v rámci dnů Gaudeamus Theatrum v Divadle Drak (2022) či na konferenci Porta Omnia Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (2023). V daném období jsem publikovala desítky článků a rozhovorů v odborných a oborových periodikách, konferenčních sbornících, a také recenzované studie. Z tuzemských odborných recenzovaných časopisů to byly, například *Arte Acta*, *Živá hudba*, *Theatralia*, ze zahraničních *Amfiteater*, *Journal of Performing Arts*³⁸.

Zvolená oblast výzkumu také však úzce souvisela se studijními zkušenostmi z minulosti. V roce 2012 jsem nastoupila do Laboratoře výzkumu pohybu (L.E.M.), do ročního studijního programu ve scénografickém ateliéru Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži. Výuka se zde zaměřovala na dynamiku prostoru, vztah tělo – prostor – objekt a vizualizaci prostorových zákonitostí pomocí trojrozměrných struktur. Primárně se zde zkoumal pohyb a prostor, tělo a materiál. Východiskem, stejně jako v jiných školách a metodách, byla schopnost pozorování, dosavadní vlastní zkušenost s odezíráním každodenní reality, na základě které by bylo možné přistoupit k prohlubování této dovednosti a rozvíjení tvůrčího potenciálu na základě viděného. V této laboratoři se vše transformovalo do architektonického jazyka a plastického pohybu. Výuka dbala na podporu individuálního rukopisu hledáním nepředvídatelného řešení akce ve smyslu autentického i technicky virtuózního, na vizualizaci neviditelného či nezjevného skrze pohyb a předmět. Na úvod tvůrčího procesu se proto zdůrazňoval instinkt a intuice, smyslové vnímání se stavělo nad estetiku.³⁹ „*L.E.M. rozvíjí*

³⁶ Mezinárodní divadelní škola Jacques Lecoq, podrobněji viz <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> [cit. 4.5.2023].

³⁷ Mezinárodní centrum divadelní biomechaniky, podrobněji viz <https://microteatro.it/> [cit. 4.5.2023].

³⁸ STREJČKOVÁ, Hana. *Site-Specific Author's Drama*. Lublaň: Amfiteater, Journal of Performing Arts, 2022, roč. 10, č. 1, s. 216-228.

³⁹ EVANS, Mark. *The Influence Of Sports On Jacques Lecoq's Actor Training*. Theatre. Dance and Performance Training., 2012, č. 2, s. 169. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2012.686451> [cit. 4.5.2023].

*zvláštní pohled na pohyb prostoru, úzce související s výkonem herců. Učí, jak vytvořit neviditelné, jak vložit tělo a pohyb do věcí zcela nezjevných.*⁴⁰

Koncept L.E.M. vytvořil zakladatel školy Jacques Lecoq po zkušenosti, kterou získal vedením kurzu pro studenty architektury na École nationale supérieure des beaux-arts⁴¹. V roce 1976 pak ve spolupráci s architektem Krikorem Belekianem založil v rámci své mezinárodní divadelní školy paralelní obor – experimentální scénografie. Po Lecoqově smrti obor profesně zastřešila jeho dcera Pascale Lecoq, architektka a scénografka, ve spolupráci s arch. Emmanuelle Bouyer. Pedagogický tým za doby mého studia doplňovali učitelé školy, jako například Jos Houben, Paola Rizza, Anne Astolfe, François Lecoq. Součástí L.E.M. dále byly fakultativní workshopy, zpravidla vedené absolventy školy, a diskuse s inspirativními osobnostmi. Tehdy vedl doprovodné dílny Carlos Garcia Estevéz, konala se diskuse s Peterem Brookem a bylo možné navštívit zkoušku režisérky Ariane Mnouchkine v Théâtre du Soleil. Z dalších aktivit to byly návštěvy divadel, v nichž hostovaly soubory se silnou vazbou na Lecoqovu pedagogiku, jako Mummenschanz, nebo Theatre Complicité. Studium se opíralo o tři pilíře (analýza pohybu, ateliér scénografie – konstrukce, dramatická improvizace), které vyváženě zahrnovaly výzkum pohybu a prostoru a z valné většiny byla výuka realizována prakticky s důrazem na vlastní zkušenost a s vědomím vlastní fyzické disponibility. Každý trimestr měl pevnou strukturu a jasně dané cíle. První byl věnován objevování univerzálních zákonitostí pohybu a prostoru, konstrukci dynamických prostorových struktur, umístění lidského těla do různých prostředí a uvědomování si prostoru lidského těla. Ve druhém trimestru se přidala dynamika barev a vášní, konstrukce dynamických masek – hledání zákonitostí masky, výzkum smyslů a studium scénického prostoru, výzkum tvarů, objektů a barev, proměny/transformace lidského těla na základě vnějšího podnětu a objektového impulzu. Ve třetím trimestru se student soustředil na vlastní projekt (viz *obrázek 1*), jenž se skládal z těchto kroků: budování trojrozměrných objektů, performance či choreografie vycházející ze vztahu k objektu, prostorová instalace na konkrétní podnět, práce se světlem a barvami na zadané téma. Závěrečný výstup ve formě prezentace, happeningu a výstavy byl v rámci klauzur zpřístupněn veřejnosti.

Disertace by také nevznikla bez vlastní umělecké praxe, zejména bez realizovaných projektů datovaných od absolutoria L.E.M. v roce 2013. Výzkum vztahu objektu a performerů se propisoval do stěžejní autorské tvorby,⁴² nezřídka rezonující v mezinárodním kontextu.

⁴⁰ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 167.

⁴¹ Národní vysoká škola krásných umění v Paříži, podrobněji viz <https://www.beauxartsparis.fr/fr> [cit. 4.5.2023].

⁴² *Od Madlenky k Madle* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo. FysioART a Nová síť, premiéra 26.8.2016.

Inscenace *Mezi námi*⁴³ v koprodukcí FysioART a Tance Praha měla premiéru na konci roku 2015. Od té doby se nonverbální představení určené dětskému publiku od 4 let odehrálo téměř sedmdesátkrát v pěti zemích Evropy (Česko, Slovensko, Polsko, Maďarsko, Německo) a objevilo se v programu mnoha výběrových festivalů. Při vzniku choreografií, během kterých se performer vztahuje k hlavnímu předmětu (dvě japonskou vazbou spojené desky o rozměrech 80x80 cm), jehož význam se vyjevuje teprve vědomou akcí (viz *obrázek 1*), jsme si kladli otázku, na čem závisí míra pochopení, tj. všeobecná uchopitelnost dění, což je podmínkou, aby dětský divák udržel pozornost a byl stále motivován sledovat jednotlivé obrazy. Myšlenku podložím příkladem. Divák na horizontu vidí projekci – obrysy domečku ve stylu dětské kresby, před ním stojí tři lidé, mezi nimi je bílá, původně dvoukřídlá (obdélníková) a nyní složená (čtvercová) deska. Muž, žena a dívka připomínají tradiční obraz rodiny u stolu. Dva performeři se vzápětí oddělí a jejich pohybové akce začnou záměrně připomínat genderově tradičně rozdělené domácí práce a činnosti. Muž k náznaku používá stejnou desku, která byla v předchozích scénách střechou, stolem, sešitem, křídly a nyní je motorkou, novinami, kalendářem, výtahem, počítačem atd. *„Dcera zůstává sama. Objevuje svět, předměty a živočichy, potkává další lidi, dvě čtyřhranné bílé desky se mění v křídla, ve stěny i strop a velmi často ve střechu, která dokáže ochránit před nejrůznější nepohodou. Pojednou se barevný šál změnil v kouzelný koberec, po kterém přichází pohádka s loutkou. V jistém okamžiku jsou pozvány na hrací plochu přítomné děti a představení se mění ve společnou hru v rytmu a v prostoru. A všemu stále dominuje symbol střechy nad hlavou, symbol domova. Není náhodou, že mnohým dospělým se vybaví děti z uprchlických táborů, které stálou střechu nad hlavou nemají. Navození této myšlenky ale není v prvotním plánu inscenátorů, tento úhel pohledu*

Hotel na rohu [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 26.9.2017.
Tři židle [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Domov pro seniory Chodov. FysioART, premiéra 29.11.2017.

Sestry [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Mateřinec Břevnov. Školské sestry OSF a FysioART, premiéra 13.5.2018.

Půlnoc v pohraničí [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Rumburk: Kostel sv. Vavřince a Loreta. FysioART, premiéra 22.9.2019.

Hnízdo na nitkách [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Jatka78. FysioART, premiéra 11.3.2019.

Hmyzí hotel Bzzzz, Insectenhotel Suuum [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana a Heda BAYER. Chemnitz: Theater Komplex. Taupunkt e. V. a FysioART, premiéra 3.10.2020 v rámci festivalu Hang zur Kultur.

Za zrcadlem [divadelní inscenace]. Autor, režie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 20.11.2020.

Ztráty a nálezy [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Polička: Divadelní klub, Tylův dům. FysioART a HAMU, premiéra 24.9.2021.

Bez křidel bos [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Letná – schody pod metronomem. FysioART, premiéra 28.9.2021 v rámci festivalu ...příští vlna/next wave...

Německý sen [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana a Heda BAYER. Chemnitz: Theater Komplex. Taupunkt e. V. a FysioART, premiéra 2.6.2022.

(P)LETA [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Banská Štiavnica: Pleta, premiéra 18.6.2022 v rámci festivalu Vlnoplocha.

Nina plete slona [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 19.11.2022 a Praha: BRAVO, premiéra 20.11.2022.

⁴³ *Mezi námi* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: PONEC – divadlo pro tanec. FysioART a Tanec Praha, premiéra 5.12.2015.

*přináší momentální situace ve světě, podtrhující význam domova, který může být nejen vně, ale i uvnitř každého z nás. Když po osmdesáti minutách představení končí, dětem se nechce z hrací plochy odejít a inscenátoři si s nimi ještě chvíli hrají. Mimořádně komunikativní divadelní projekt otevírá okno do světa divadla, ale nejen tam, i do světa jako takového.*⁴⁴ Nezávisle na národnosti, intelektu a divácké zkušenosti s pohybovým divadlem se publikum v téměř identických momentech ozvalo, bylo se všemi i s námi. Hlasy z hlediště buď konkretizovaly předmět nebo popisovaly akci. Pro jevištní obsazení je to pak vždy signál, že diváci přistoupili na hru a přijali vytvořený systém znaků. Specificky zakódovaný způsob sdělení se pro ně stal souvislou řadou významů. Došlo k potvrzení srozumitelnosti,⁴⁵ čili funkčního vztahu performerů vůči předmětu, jenž nabyl smyslu a významu pouze manipulací a akcí, dialogickým jednáním subjektu s objektem.

Projekt *Poutníci po hvězdách*⁴⁶, realizovaný v česko-německé koprodukcí a v partnerství s Městským divadlem Varnsdorf, vycházel z tématu, kterým bylo přání najít místo svých snů. Za výchozí předmět byl zvolen střešní trám o délce 250 cm (viz obrázek 4). Během zkoušení vstoupil do hry také stejně dlouhý kmen (viz obrázek 3). „Čím může být jeden kmínek bývalého stromu? Poutnickou holí, závorou, přístřeškem, brodem, kytarou... Na scéně si performeři vystačí jen se dvěma kládami, jednou přírodnější a druhou užší opracovanou, se kterými vykouzlí divočinu i město.“⁴⁷ Klády byly využity jak pro konkretizaci postav, vykreslení prostředí – určení prostoru, tak specifikaci jevů a situací. Z recenze Marty Falvey Sovové je možné si vytvořit poměrně jasnou představu o konceptu a výrazových prostředcích inscenace: „Prázdné jeviště a pouze dvě opracované klády, jedna hranatá, druhá oblá, které mohou být cestou, dopravním prostředkem, vlnou v moři, lávkou..., prostě čímkoli chcete, nebo ještě lépe čímkoli si dokážete představit. Interaktivní představení pro děti i dospělé *Poutníci po hvězdách* laskavě doráží na fantazii publika všech věkových kategorií a zavede ho na dobrodružnou cestu po zemi i po nebi. [...] Právě to je na představení *Poutníci po*

⁴⁴ VRCHOVSKÝ, Ladislav. *První den festivalu Divadlo bez bariér přinesl vynikající pohybové, hudební i činoherní divadlo*. Ostrava: ostravan.cz, 4. 10. 2016. Podrobněji viz <https://www.ostravan.cz/34704/prvni-den-festivalu-divadlo-bez-barier-prinesl-vynikajici-pohybove-hudebni-i-cinoherni-divadlo/> [cit. 15.4.2023].

⁴⁵ „Tanečně – pohybová, textová a písňová, hravá a jemně edukativní, vizuálně citlivá je koláž Hany Strejčkové. Dobrá je pevná dramaturgická konstrukce, která ale zároveň skýtá volnost hravosti a poloimprovizované vstupy dětí z publika do hry... Velmi cenná, oživující věc. Leitmotiv je zřetelný, ale nevtlouká se sdělováním celým průběhem představení: nutnost, síla, půvaby i hojivost a emocionální i etický nutnost domova. Intenzivní, leč ne přepoužitá je hudba – živá, perkuse a reprodukováná. Jejich dialog, a to dvojí znění, je samo překvapivě účinné. Scénografie, jejíž centrem je vpravo vzadu jakoby malé hnízdo domova – rodiny. Plus volná plocha pro hru. Horizont, na němž dobře – neboť střídme promítány dětské kresby...vlevo vpravo prostor omezen představou městského sídliště (lehký světélkový náznak), Celému sdělení vládne fantazie a svobodná kreativita tak blízká dětskému světu. K sugestivě inscenace přispívá skvěle prolétání žvlů dospěláků, dětí, loutek, hudby a výtvarna. Zhmotněná trojrozměrná jevištní poezie.“ HORANSKÝ, Miloš. Z osobní korespondence profesora a autorky ze dne 15.12.2015. Citováno z archivu Hany Strejčkové [cit. 15.4.2023].

⁴⁶ *Poutníci po hvězdách* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 4.11.2018.

⁴⁷ Podrobněji viz KOCOURKOVÁ, Lucie. *Svátek pantomimy vstoupil do druhé dekády*. Praha: Opera Plus, 20.9.2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/mime-fest-2022-svatek-pantomimy-vstoupil-do-druhe-dekady/?pa=2> [cit. 8.4.2023].

hvězdách hezké. Přestože je postavené na jednoduchém ději, vyprávěném velmi srozumitelnými a jasnými prostředky, je možné v něm stále objevovat nové významy a detaily. Představení svým zpracováním a celkovou atmosférou připomínalo knihu *Malý princ*. [...] Představení diváky vybízí k pohybu i k představivosti a za svou jednoduchostí skrývá hloubku, díky níž je určitě dobré ho vidět víc než jedenkrát.⁴⁸ Poutníci po hvězdách byli díky zařazení do programu festivalu Malá inventura v roce 2019 osloveni k hostování na Mezinárodním Fringe Festivalu Be'er-Sheva v Izraeli. Tato zkušenost potvrdila nadnárodní srozumitelnost zvolených prostředků (fyzicky a akcí rozvíjený vztah subjektu a objektu) pro komunikované téma.

Z hlediska objektové dramaturgie se vůdčími (performativními) předměty (viz obrázky 5-33) v autorské inscenační tvorbě také staly špulky⁴⁹ různých rozměrů (*Od Madlenky k Madle*), rámy obyčejných dřevěných postelí⁵⁰ (*Hotel na rohu*), dětské židle a sveti⁵¹ (*Tři židle*), variabilní žebřík⁵² a rostlina⁵³ (*Sestry*), panenka⁵⁴ (*Půlnoc v pohraničí*), kruh (*Hnízdo na nitkách*), nalezené věci⁵⁵ (*Ztráty a nálezy*), štafle⁵⁶ (*Bez křídel bos*), krabička se sirkami (*Německý sen*), čajový set (*Za zrcadlem*), klubíčko vlny (*P)LETA* a *Nina plete slona*), dům⁵⁷ (*Hmyzí hotel Bzzzz*), papír a pomeranč⁵⁸ (*Pomerančová loď*). Každý performativní objekt byl v přímém dialogickém vztahu nejen s performerem, ale také s prostorem.⁵⁹

⁴⁸ FALVEY SOVOVÁ, Marta. *Poutníci po hvězdách – Cesta za přáním*. Praha: Taneční aktuality, 19. 2. 2019. Dostupné z: <https://www.tanečníaktuality.cz/recenze/poutnici-po-hvezdach-cesta-za-pranim> [cit. 15.3.2022].

⁴⁹ ŠAFUS, Ivo. *Zahájení divadelní sezóny ve Varnsdorfu ve stylu Film noir*. Varnsdorf, Výběžek.eu, 29.8.2016. Dostupné z: <https://www.vybezek.eu/7976-zahajeni-divadelni-sezony-ve-varnsdorfu/> [cit. 15.3.2022].

⁵⁰ ŠAFUS, Ivo. *Hotel na rohu – premiéra ve Varnsdorfu*. Varnsdorf, Výběžek.eu, 29.9.2017. Dostupné z: <https://www.vybezek.eu/9166-hotel-premiera/> [cit. 15.3.2022].

⁵¹ SAKAŘOVÁ, Alena. *Tři židle. Fyzické předmětové divadlo s edukativním přesahem na téma demence Alzheimerova typu*. Tábor: Sociální služby, 2018, roč. 20, č. 12, s. 33. Dostupné z: https://www.socialnisluzby.eu/images/obr/1617961145_prosinec-final.pdf [cit. 15.3.2023].

⁵² Z recenze: „...užívající jednoduchých rekvizit, z nichž nejdůležitější je konstrukce ze syrového dřeva, která se mění podle potřeby v stůl, mučící nástroj, lávku, okno, pryčnu, žebřík... Další nezbytnou rekvizitou je rostlina. Přesazovaná, přemísťovaná, jako připomínka toho, jak byla příroda v životě Elišky důležitá coby útočiště a místo spočinutí i nehlubších rozhovorů sama se sebou i s Bohem. Zelená barva rostlin, přírodní barva dřeva, černá a bílá, to je barevná škála této inscenace, která plně dokáže pojmout nejdůležitější fasety složitěho, a přitom velmi prostého života sestry Elišky.“ VELEMANOVÁ, Věra. *Sestry na tenkém ledě*. Praha: Divadelní noviny, 9.7.2018. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/sestry-na-tenkem-lede> [cit. 14.2.2023].

⁵³ „Forma – velice úsporná a pracující téměř s jedinou rekvizitou je schopna, také s úspornou řečí hudební zahrát, ne zahrát, ale prožít příběh století. Vynést svou tělesnost nad sebe, výš.“ ADAMCOVÁ, Jiřina. Z osobní korespondence akademické malířky a autorky ze dne 30.11.2018. Citováno ze signovaného dopisu z archivu Hany Strejčkové [cit. 16.2.2022].

⁵⁴ ŠAFUS, Ivo. *Půlnoc v pohraničí v Praze (Malá inventura)*. Varnsdorf, Výběžek.eu, 7.3.2020. Dostupné z: <https://www.vybezek.eu/155503-pulnoc-v-pohrani-ci-v-praze-mala-inventura/> [cit. 15.3.2022].

⁵⁵ KOUČOURKOVÁ, Lucie. *Galerie ztrát a nálezů*. Praha: Opera+, 27.9.2021. Dostupné z: <https://operaplus.cz/galerie-ztrat-a-nalezu-na-mime-festu/?pa=1> [cit. 16.2.2022].

⁵⁶ ZACHATÁ, Petra. *Hybaj z ulity! (A tenisky s sebou)*. Praha: Divadelní noviny, 19.10.2021, roč. 30, č. 17, s. 4.

⁵⁷ SOPROVÁ, Jana. *Rodinné výlety do světa fantazie*. Praha: Divadelní noviny, 30.3.2021, roč. 30, č. 7, s. 5.

⁵⁸ CAJTHAML, Pavel. *Kdo mi pomůže oloupat pomeranč? aneb CirkUFF potěšil i děti*. Trutnov: Trutnovinky.cz, 6.6.2023. Dostupné z: <https://trutnovinky.cz/zpravy/kultura/2023/cerven/kdo-mi-pomuze-oloupat-pomeranc-aneb-cirkuff-potesil-i-deti/> [cit. 12.6.2023].

⁵⁹ Podrobněji viz STREJČKOVÁ, Hana. *Site-Specific Author's Drama*. Lublaň: Amfiteater, Journal of Performing Arts Theory, roč. 10., č. 1, 2022, s. 216-28.

1 Objekt. Subjekt. Předmět. Tělo.

První kapitola prezentuje a systematizuje základní pojmy a charakterizuje interakci subjektu a objektu včetně odkazu k relevantním osobnostem a jejich činnosti. Kompiluje teoretické rešerše a výstupy z umělecké spolupráce a tematických rozhovorů. Rozšířený individualizovaný pohled na vztah subjektu a objektu doplňuje soubor rozhovorů *Věcně o věcech* (viz příloha 1).

Divadlo je svět.⁶⁰ A svět je divadlo.⁶¹ Je svébytné, hmotné a hmatatelné, citelné a pocitové. Děje se v uzavřeném prostoru i na otevřeném prostranství, mezi zděnými stěnami, v plachtovní šapitó, pod zemí i ve vzduchu, kdekoli, kde dynamicky proudí energie mezi hercem a divákem, performerem a participujícím, účinkujícím a přítomným. My všichni jsme za určitých okolností jeho součástí, a také vyšších celků, včetně toho největšího, vesmíru. A v každém jednotlivém světě, jenž prostupuje do naší živé reality, se paralelně nebo v interakci pohybují těla a také tělesa. Odtud se začíná odvíjet příběh tvarů a předmětů, těla a prostoru. *„Narodili jsme se na planetě, jejíž fyzický svět byl obydlen, a přitom nikdo z nás není jejím tvůrcem, ale kde každá kultura si přizpůsobila místo sobě.“*⁶² Zatímco planety, měsíce, hvězdy a také Země jsou tvarem kulaté a vzájemně se přitahují, odpuzují, ale i ignorují, člověk vytváří a hlavně se obklopuje nepřeborným množstvím nejen kruhových forem, ale zejména se obestavuje úhly, hroty a hranami, zasazuje se do krychlí, kvádrů, jehlanů, manipuluje a nechává se ovlivňovat mnoha dalšími útvary. (viz kapitola 3.1) Většinový člověk stádá. Vlastní a přivlastňuje si, anebo se odcizuje. Kupí. Vyhazuje. Hromadí. *„Člověk může v jistou chvíli být pánem situace, může předměty ovládat. Ale přitom člověk mezi ty věci patří. Stále více se obklopuje vzrůstajícím, pro něj už nezbytným minimem věcí, bez kterých se již v životě neobejde. Člověk se tak snadno může stát otrokem věcí, může propadnout tomu, co mu mělo sloužit. Člověk může ovládat i být ovládán. To je přece výrazné divadelní neustálé odpuzování a přitahování.“*⁶³ Subjekt se svazuje (s) objekty. Doplním předchozí tvrzení citací filozofa Jana Sokola: *„To, co máme, nám jistě život umožňuje a činí příjemnějším, zároveň se o to však musíme také starat. Tak se na jedné straně věci stávají našimi věcmi, ale souběžně s tím se i my sami stáváme jaksi jejich‘. Takže nakonec velice záleží na tom, jak se dokážeme bránit přirozené tendenci věcí a majetku, aby se role obrátily a my se stali otroky – čili majetkem –*

⁶⁰ Analogie k replice: „Celý svět jest jeviště...“ Podrobněji viz SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Přeložil Josef Václav SLÁDEK. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2013, s. 48. Dostupné z: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/88/41/51/jak_se_vam_libi.pdf [cit. 5.6.2023].

⁶¹ Např. GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Vyd. 2. Praha: Portál, 2018, 294 s.

⁶² GRIFFERO, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam VERSÉNYI. Londýn: Methuen Drama, 2022, s. 5.

⁶³ SRNEC, Jiří. *Chtěl bych inscenovat prázdný prostor...* Viz MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 190.

toho, co máme.“⁶⁴ Objekt může být, shodně v každodenním životě i v kontextu divadla, uchopen na škále od realisticky účelového a mechanicky používaného, přes jeho symbolické a poetické roviny až k abstrakci, a dokonce nehmatatelnosti typu stín (viz kapitola 3.1), jako tušená paměťová stopa či mentální obraz objektu (viz kapitola 5.2). „Člověk ve své reflexi života a světa (vesmíru, kosmu) kolem sebe sahá někdy k sobě samému, tedy k subjektu, aby zpodobnil svůj život, sama sebe. V jistých momentech života (a to jsou většinou momenty hraniční) však nevyužívá jen sebe sama – svého vlastního těla. V okamžiku smrti stejně jako v okamžicích svého vztahování se k vesmíru hledá i něco jiného, čím by se vyjádřil, čím by realizoval své otázky, pochyby, touhy, rozpaky, hledání. A aby vyjádřil nesouměrnost tohoto hraničního se sebou samým, se svou potřebou překonání nejen své tělesnosti (fyzičnosti), ale i své individuálnosti (jedinečnosti, psychosomatickosti, psychofyzičnosti) – prostě své subjektivity, uchyluje se k objektu (objektům), jako by jimi chtěl vyjádřit vědomí své omezenosti a konečnosti.“⁶⁵ Obecně se lidský život od nepaměti odvíjí v kontaktu s duchovním a většinově pak materiálním světem, s přírodními materiály i zhotovenými předměty, a to nezávisle na stupni civilizace či majetkového zajištění. „Kult objektu je něco, co nikdy neskončí. Vyrobili jsme milióny účelných a dekorativních předmětů, jimž jsme zajistili kontinuitu napříč dějinami a vložili do nich kulturní rozmanitost našeho světa. Objekty se tak vyvinuly, že od nepaměti definují sociální postavení, věk, pohlaví, příslušnost k městu či venkovu.“⁶⁶ Objekt kromě svého charakterizačního a funkčního úkolu⁶⁷ se dokonce stal až jakousi protézou lidského těla, kdy rozšiřuje možnosti člověka. Násobí jeho sílu, zvyšuje jeho výkonnostní potenciál, zvětšuje jeho činnostní rozsah, upevňuje jeho sociální status vzbuzující respekt nebo dokonce strach. Takový objekt má zásadní, a nezpochybnitelný vliv na tělesnou proměnlivost, na lidské chování. V divadelním kontextu to mohou například být i baletní špičky, které po přijetí taneční techniky a svým způsobem i fyzické limitace způsobené samotnými vlastnostmi objektu, proměňují pohybový projev, ale také divákovo vnímání lidského těla na scéně (viz kapitola 2.4).

Vztah ke scénickým objektům se od počátku divadelních věků, vědomě i mimovolně, vyvíjel. Od přelomu 19. a 20. století s rozvojem a transformací hierarchie divadelních profesí, technického zázemí a postupné diverzifikace směrů scénického (performativního) umění se do popředí zájmů dostává také materiál ve smyslu hmoty a jejích shluků, účelového, konkrétního i symbolického předmětu, věcí a instalací abstraktního tvaru. „Vše, co nám dala umělecká hnutí dvacátého století a i ta předchozí, nepochybně konstituuje současnou

⁶⁴ SOKOL, Jan. *Malá filozofie člověka a Slovník filozofických pojmů*. Vyd. 6. přepracované. Praha: Vyšehrad, 2010, s. 54.

⁶⁵ MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 161-162.

⁶⁶ GRIFFERO, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam VERSÉNYI. Londýn: Methuen Drama, 2022, s. 78.

⁶⁷ Podle Otakara Zicha se mají předměty na divadle spolupodílet na určování postav a místa děje a dále na rozvíjení dramatického děje. Podrobněji viz ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 232.

platformu, naše historické reference a dnes nám umožňuje rozvíjet naše dovednosti a rozmanitý tvůrčí jazyk.⁶⁸ V ohnisku pozornosti se tak nachází hmatatelný, trojrozměrný a prostorově definovatelný objekt. Je však zřejmé, že by bez relace k člověku nebo lidské manipulace či aktivity vedle, s a vůči ní daný materiál sám o sobě (v divadelním, performativním, scénickou akcí oživovaném, prostředí) nevykazoval svůj účel, význam, znakovost, metaforu, symbol a další potenciální přesahy. A dále je předpokladem, že ze své konkrétní úlohy ve vztahu k osobě, prostoru a tématu je daný materiál možné diverzifikovat jako partnera, nástroj, náčiní, pomůcku, masku, kostým, rekvizitu, dekoraci nebo kulisu a scénografii, zároveň může být dvěma a více rolemi najednou díky vědomé manipulaci osoby, tj. přecházením motivovanou akcí z jedné podoby do druhé. „*Předmět se proměňuje podle typu dramatické (divadelní) formy a je-li správně využíván, stává se nedílnou součástí inscenace, její vizuální oporou a jedním z jejích základních ‚signifiants, označujících‘.*“⁶⁹ Teatrolog a folklorista Petr Bogatyrev přemýšlí o divadelním znaku na příkladu kroje „*jako šatu, jenž je současně věcí i znakem, přesněji nositelem struktury znaků.*“⁷⁰ Druhou citací navážu na vztah subjektu ke skutečné věci: „*Na scéně se užívá nejen kostýmů a dekorací, nejen divadelních rekvizit, které jsou pouze jedním znakem nebo součtem několika znaků a ne věcí sui generis, nýbrž také skutečných věcí. Ale ani na tyto skutečné předměty se nedívají diváci jako na skutečné věci, nýbrž jenom na znak znaků nebo znak věci.*“⁷¹

Praxí se neustále ověřuje, že objekt může být „*specifickým druhem pasivního partnera, jehož charakter vyvolává v jedinci určitý druh reakce a skrze jednání s ním se dovídá o charakteru jednajícího.*“⁷² V divadelně rozehrávaném prostředí nebo v prostranství performance, ale i v běžném životě může objekt za určitých podmínek vést k sebedefinici, a to včetně náznaku jinakostí, jakými například jsou obsese objekty určitého typu až po množstevní materiální závislost nebo vyhledávání objektových náhražek k sociální interakci. Do této kategorie je možné zařadit i přechodové objekty dle teorie pedopsychiatra a psychologa Donalda W. Winnicotta. Milan Valenta jej charakterizuje: „*Přechodový objekt je na jedné straně duševním výtvorem dítěte, na straně druhé však patří mezi realie vnějšího světa – stává se tedy reprezentantem intermediálního prostoru jedince.*“⁷³

⁶⁸ GRIFFERO, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam VERSÉNYI. Londýn: Methuen Drama, 2022, s. 28.

⁶⁹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 333.

⁷⁰ BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Přeložil, edičně připravil Jaroslav KOLÁR. Praha: Odeon, 1971, s. 146.

⁷¹ BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Přeložil, edičně připravil Jaroslav KOLÁR. Praha: Odeon, 1971, s. 147.

⁷² HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 21-22.

⁷³ VALENTA, Milan (ed.) a kol. *Dramaterapie*. Vydání 5. přepracované a doplněné. Praha: Portál, 2021, s. 66.

„Nejsou předměty používané v divadle pouhými doplňky v herectví. Většina z nich je těsně spojena s jednáním různého druhu, neboť v lidské zkušenosti se víceméně běžné předměty takto zpravidla asociují. Některé z nich jsou nástroje jistých akcí; některé patří k situacím, v nichž pravděpodobně dojde k určitému jednání a v nichž určité jiné jednání je vyloučeno; některé jsou vnímány tak, že si vyžadují určitého jednání namířeného na ně; některé jsou pouze potenciálním terčem určitého jednání a tak dále. Tou měrou, jak se předměty na jevišti mění ve znaky tím, že se kombinují s herectvím, schopnost evokovat takové jednání jako součást jejich vlastního významu má tendenci stát se jejich hlavní vlastností. Od tohoto stavu věcí chybí jen malý krok k tomu, aby se předměty jevily jako subjekty. K takovému kroku dochází v divadle často.“⁷⁴

1.1 Dialog subjektu a objektu

Vyjevuje se, že vztah osoby a objektu často nabývá hierarchického uspořádání. I přes mnohé prokazující příklady je však možné nacházet také podoby vztahu partnerského až dialogického. Pro ozřejmění této podoby si dovoluji mezioborovou komparaci, kdy ústřední bod výzkumu – vztah subjektu a objektu vztáhnou k psychosomatické disciplíně – dialogickému jednání. Vycházím z dlouhodobě ověřovaného předpokladu, že díky psychosomatickým disciplínám je možné se vycvičit ve vnímavosti a citlivosti a nacházet cestu k vlastní autenticitě.⁷⁵ (viz kapitola 5.2) Psychosomatickou kondici prof. Ivan Vyskočil, zakladatel Katedry autorské tvorby a pedagogiky pražské DAMU, definuje jako: „jistou zralost, připravenost, pohotovost, potřebu, chuť [...] jednat, chovat se přímo, bezprostředně, spontánně, kreativně a produktivně svobodně a odpovědně. [...] Také být v kondici, ne mít kondici. Být v kondici znamená aktivovat intuici, imaginaci, autorský postoj, autorskou tvorbu...“⁷⁶ Kondice je otázkou tréninku, pravidelné činnosti, která posiluje otevřenost k tomu, co vzniká tady a teď. Je ji možné vnímat jako "určité vyztužení" zkušenostmi, které se stávají skrytými rezervami pro nečekané situace. Integrativní disciplínou Vyskočilovy metodiky či bázi výukového konceptu je právě dialogické jednání, pro které je zásadní, aby vyrůstalo z "tělového napětí".⁷⁷

⁷⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, str. 205.

⁷⁵ ČUNDERLE, Michal a Jan ROUBAL. *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 2001, s. 89.

⁷⁶ ČUNDERLE, Michal, Přemysl RUT a Eva SLAVÍKOVÁ. *Ivan 3x Vyskočil*. Praha, Nakladatelství Brkola, 2013, str. 77.

⁷⁷ Podrobněji viz ČUNDERLE, Michal a Jan ROUBAL. *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 2001, s. 90.

Tabulka 1 Tělové napětí

Pojem tělové napětí může být analogií ke stavu připravenosti, kdy je tělo – organismus ve stavu jistého pozdvižení, ve stavu psychosomatické aktivace, kdy jím proudí vitální energie. Příkladem může být hokejista čekající na přihrávku, schované dítě ve hře na schovávanou, plavec na skokanském můstku před výskokem atp.

Během pozorování lekcí dialogického jednání⁷⁸ jsem si uvědomovala, kolik se objevuje inspirativních okamžiků, jejichž kreativní potenciál sami v akci bez dlouhodobé průpravy k všímavosti nevyhodnotíme, a také kolik nosných nápadů zatratíme z důvodu přílišné sebekontroly. Při vstupu do vztahu s objektem jde o totéž tělové napětí, všímavost a vnímavost. V obou případech je žádoucí nepodléhat předem vykalkulovanému záměru, ale sám sebe zaslechnout, vyslyšet se a pozastavit se s údivem dítěte (viz kapitola 2.1). Symbióza tělového napětí, postřehu ve smyslu sensitivity k bytí a dění tady a teď v prostoru a reakční schopnosti generuje potenciál metaforicky vydláždít chodník toužebně vyhlíženou dialogickou hrou. V dialogickém jednání i partnerském, dialogickém vztahu subjektu a objektu se očekává oscilace, jisté a trvalé napětí, a to mezi spontaneitou a úkolem, ale také stavy být viděn a vidět se. Při zkoušení dialogického jednání nás naše tělesnost nevydělená od smyslového vnímání vede cestou, na níž můžeme žasnout sami nad sebou, ne však v narcistním duchu čili v nadřazenosti k situaci – v našem případě k objektu a díky tomu objevovat zdrojový moment hry a hravosti⁷⁹ z nejprostších podnětů.

1.2 Interakce subjektu a objektu

Vztah osoby a předmětu na své základní úrovni závisí na vyspělosti taktilní senzitivity, zdravotním stavu a aktuálním naladění konkrétního člověka. Jak v lidské, tak scénické rovině je zohledňována individuální potřeba věcí se dotýkat, uchopovat je, manipulovat a případně být jimi podněcován k dotyku, držení a k práci s nimi, anebo naopak se jim vyhýbat či jinak na ně reagovat. Jde o vztah mnoha okolnostmi specifický a vrstevnatý, zpravidla jednostranný od subjektu k objektu, ne však výlučně (viz kapitola 1.1.) Na základě jejich relace je následně otázkou, jakým způsobem podnítit a rozvinout významotvornou jevištní existenci objektu, ale také jak jeho prostřednictvím funkčně a kreativně definovat umělce (ve smyslu role, charakteru, postavy, ztvárňovaného typu nebo osobu). A dále, jak skrze vytvořený vztah získat

⁷⁸ Na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU jsem v letech 2020-2022 absolvovala kvalifikační studijní program Kreativní pedagogika.

⁷⁹ „Jednoznačně jedním z nejdůležitějších pojmů Vyskočilových reflexí je se od sedmdesátých let stává slovo "hra". Pro Vyskočila je primárnější než divadlo, z ní je odvozuje. [...] Nejpřitažlivější je zřejmě pro něj základní paradox hry: v rámci hry člověk jedná, jako by šlo o všechno, s plným nasazením a s plnou zaujatostí, přitom si je však vědom toho, že se pohybuje v imaginárním kontextu, který ubírá tomuto jednání na fatalitě.“ Viz ČUNDERLE, Michal a Jan ROUBAL. *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. 2001, s. 83.

požadovaný datový materiál, jak rozkódovat jazyk umělců, který by byl divácky interpretovatelný v percepční, emoční, fyzické a racionální rovině. Ve vymezeném teritoriu, jímž je zde prostor divadla nebo performance, probíhá dynamická interakce chování, konání, jednání člověka vedle objektu, vůči němu a s ním čili jde o vztahy paralelní, dialogické, lhostejné, řízené, vztahující se, kontroverzní, manipulativní, ztotožňující se, podřízené, dominantní a jistě mnohé další. Je již zjevné, že ze vztahu člověka a hmoty je možné čerpat kreativní impulsy ke zpodobňování reality a také ke zpřítomňování a zprostředkovávání fantazie, a to prostředky od naturalismu a realismu až po abstrakci (viz Úvod). Je stále prověřováno, zda synergie subjektu a objektu vykazuje potenciál generovat vnitřní i vnější psychosomatický prožitek, zda může být kognitivně, fyzicky a smyslově aktivizační pro tvůrce (herce, performeru, tanečníka, obecně umělce) a za jistých okolností i pro diváka (přihlížejícího, účastníka čili pasivního, aktivního). I proto považuji za zásadní metodologický postup zúčastněného pozorování nejen scénických událostí, ale především každodenního světa, ve kterém se osoby ve vztahu k předmětu nějak chovají, něco konají a za nějakým účelem jednají (viz L.E.M.). O tomto vztahu je pak možné uvažovat jako o zdroji otázek o povaze skutečnosti. Současně obhájí nezbytnost imaginace k dalšímu myšlenkovému rozvíjení, např. odvozování významotvornosti, smyslu tělesně-objektové souvztažnosti a možných způsobů kontextualizace, např. předmětu prostorem, osoby předmětem.

Tabulka 2 Energie

Energii považuji za zásadní předpoklad jakékoli formy existence, v divadelním kontextu pak za výchozí a stavební jednotku jevištní přítomnosti, scénického bytí. *„Pojem energie (energeia – síla, účinnost, od én-érgon – v činnosti) je pojmem zároveň zřejmým i obtížným. Spojujeme si jej s vnějším popudem, s přemírou svalové i nervové aktivity. Avšak vztahuje se k něčemu intimnímu, k něčemu, co pulzuje v nehybnosti a tichu, k zadržované síle, která probíhá v čase, aniž by byla rozptylována v prostoru.“*⁸⁰

Tabulka 3 Dotek

Dotek vysvětluji jako zastřešující pojem pro fyzický kontakt s okolím, konkrétněji s osobou, předměty, povrchem, nevyjímaje metaforu doteku, například "dotek očima", "jeho slova se mě dotkla" ad. Z toho vyplývá, že dotek je zásadním zprostředkovatelem komunikace mezi subjekty a mezi subjektem a objektem (viz kapitola 2).

⁸⁰ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 57.

Tabulka 4 Taktilní senzitivita

Z teoretických podkladů vyvozují pro účely této práce pojem taktilní senzitivita jako schopnost vnímat tlak na povrchu kůže, rozeznat charakter, kvalitu doteku. Jedná se o povrchovou senzitivitu, která rozlišuje například vnímání teploty a bolesti (viz kapitola 5.2).

Tabulka 5 Kontextualizace prostoru předmětem

Kontextualizaci vysvětlují především jako potvrzení akceptace plurality názorů a možností, kdy pohled či nazírání na určitý jev nebo problém nezohledňuje pouze jeden úhel nebo perspektivu, ale je otevřenou třidimenzionální myšlenkovou platformou. Kontextualizace prostoru předmětem je spjata s jeho specifikací, v živém umění dále s akcí, a to v rovině věcné i abstraktní, např. svíčka na stole (viz kapitola 1.5) nebo Poutník s kládou v ruce (viz Úvod).

Tabulka 6 Rekontextualizace předmětu prostorem

Rekontextualizace předmětu prostorem, tj. proměna jeho účelovosti, role, znakovosti či symbolického přesahu, nastává [dle autorky] funkčně tehdy, pokud jde o zcela jednoznačný objekt, anebo byl předmět ve své předchozí podobě dostatečně představen a jeho vztahy k subjektu a prostoru vyjasněny. Za příklad uvedu injekční stříkačky, jejichž primární účel prostorově náleží ordinaci lékaře. V konkretizovaném scénickém prostředí inscenace Hmyzí hotel Bzzzz jsou injekční stříkačky rekontextualizovány prostředím výtvarného stolu, na kterém za jejich nezastupitelné role coby "náhražky" za štětce a pastely je výtvarníkem vytvářena louka. Malba je pak na principu "live camera" projektována na divadelní horizont.

Tabulka 7 Kontextualizace osoby předmětem

Kontextualizace osoby skrze předmět může mít v divadle mnoho podob, které jsou rozvíjeny dále v textu. Uvedu však pro vyjasnění pojmu, kdy objekt uvádí konající či jedající osobu do souvislostí, základní (nikoli vyčerpávající) přehled příkladů (podrobněji viz kapitola 3.2).

Objekt je vnímám jako:

Partner – věšák s kabátem⁸¹ v pantomimické etudě Borise Hybnera (viz kapitola 1.6)

Nástroj – trám v inscenaci Poutníci po hvězdách je nástrojem ke zdolávání překážek (viz Úvod)

Náčiní – závěsný kruh v inscenaci Hnízdo na nitkách je zřetelným akrobatickým náčiním a současně navozuje představu o prostoru vejce a hnízda a je prostředkem k dosažení symbolické svobody (další příklady viz kapitola 3.2)

⁸¹ STREJČKOVÁ, Hana. *Mim session: Pocta Borisi Hybnerovi*. Opera+, 22.4.2022, dostupné z: <https://operaplus.cz/mim-session-pocta-borisi-hybnerovi/> [cit. 12.6.2023].

Pomůcka – injekční stříkačka v inscenaci Hmyzí hotel Bzzzz (viz *Tabulka 6*)

Maska – stínítko lampy v inscenaci Ztráty a nálezy⁸² proměnilo postavu v celoobličejové masce v pokojové vybavení

Kostým – pánský oblek⁸³ v inscenaci Sissy⁸⁴ se stal prostředkem k charakterizaci vztahové komplementarity, symbolem maskulinity, metaforou loučení

Rekvizita – kachnička v inscenaci BatoLaterna (viz *kapitola 2*)

Dekorace – klubíčka v inscenaci Nina plete slona jsou partnery, nástroji, rekvizitami, ale také jako dekorace čili trvalou připomínkou hlavního tématu a prostoru, později jsou objektem charakterizujícím (dekorujícím) účastníka tvůrčí dílny (specifický příklad viz *kapitola 1.4*)

Kulisa – LED obrazovky v inscenaci *Krajina těla*⁸⁵ navozují vystupujícím atmosféru prostředí čili vsazují je do divácky potentně imaginativního kontextu

Za příklad, kdy je objekt vnímán i díky souvislostem, je možné uvést zcela základní situaci, kdy se v prostoru nachází osoba a židle⁸⁶: subjekt i objekt paralelně existují. „*Tak židle není určena nějakou definicí, nýbrž tím, že se na ní sedí. Všimnu si ji právě tenkrát, když hledám, kde se usadit. Úplně stejná a tatáž židle však může mít těch významů víc. Jako děti jsme na ní jezdili jako na koni. Když to nejde jinak, poslouží i jako stůl. Někomu slouží jako cvičební nářadí a při hospodské rvačce to může být účinná zbraň.*“⁸⁷ Z čeho v tuto konkrétní chvíli vyplyne podnět k interakci a tím k částečnému osvětlení situace? Jak se divák (přihlízející) dozví, pokud odhlédneme od možnosti záměrné nejednoznačnosti, estetiky a abstrakce, kdo je daná osoba a co očekává, proč a jak dlouho stojí v prostoru a kdy svůj stav (ideálně díky interakci s objektem a ve vztahu k prostoru) zkonkretizuje nebo rozvine směrem k porozumění? K tomu poslouží následující krok, charakterizovaný jako běžně účelový, neboť vede k naplnění potřeby či splnění úkolu: osoba si v prostoru všimne židle, chůzí se přemístí a posadí se na ni. V závislosti na receptivitě a observační divácké vyspělosti, a zároveň kvalitě nonverbálních komunikačních prostředků (mimika, gestika, pantomimika aj.) konající osoby, je možné odvodit její stav (únava, napětí aj.), emoční rozpoložení (vzteky, strach, úzkost nebo

⁸² KOUČOURKOVÁ, Lucie. *Galerie ztrát a nálezů*. Praha: Opera Plus, 27.9.2021. Dostupné z: <https://operaplus.cz/galerie-ztrat-a-nalezu-na-mime-festu/?pa=1> [cit. 16.2.2022].

⁸³ STREJČKOVÁ, Hana. *CirkUFF: Viděli jste Sissy?* Taneční aktuality, 12.6.2023, dostupné z <https://www.tanečníaktuality.cz/reportaze/cirkuff-videli-jste-sissy> [cit. 12.6.2023].

⁸⁴ *Sissy* [divadelní inscenace]. Autor, režie: PHILLIPS, Dylan, Joshua HOARE a Jordan HART. Trutnov: UFFO, premiéra 31.5.2023 v rámci festivalu CirkUFF.

⁸⁵ *Krajina těla* [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: VIZVÁRY, Radim. Dramaturgie, asistentka režie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Národní divadlo – nová scéna, Laterna magika, premiéra 10.11.2022.

⁸⁶ Asociace k rozvíjené myšlence: „*Lidská postava se vrátila, vrátil se také předmět. Na jevišti Abstrakce znovu vstoupil nahý člověk a nese židli – Člověk a předmět.*“ KANTOR, Tadeusz. *Lekcje Mediolańskie*. Kraków, 1991. Viz HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*. Osobní archiv Jana Hyvnara, s. 3.

⁸⁷ SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filozofických pojmů*. Vyd. 6. přepracované. Praha: Vyšehrad, 2010, s. 34.

radost aj.), náladu (povznesená, zasmušilá aj.), a také přibližný věk, z něhož opět vyplývá řada možných motivací k upřesnění pozice svého těla v prostoru.

Další stupeň interakce může poskytnout informaci o prohloubení vztahu osoby a objektu, kdy je možné ze způsobu chování a vztahování se k předmětu vyčíst mnohem přesněji její záměr, pocit, charakterový rys, čas a prostor, rámcovou situaci. Popis akce: osoba si v prostoru všimne židle, rozvážně k ní dojde a velmi pomalu se posadí. Stále je tu člověk a kus nábytku, který plní svůj primární účel. Díky jemněji propracované interakci, zahrnující v sobě motivovaný tělesný výraz a práci s temporytmem, je však již snazší vykreslit mnohem přesnější obraz nebo se aspoň odklonit od zcela obecného.

Zadání v této fázi také může znít: osoba si v prostoru všimne židle, rozeběhne se k ní, popadne ji a mrští s ní o zem. Tato akce nabízí interpretačně opět velmi členitý terén. Například skrze manipulaci s objektem je možné odvodit, že se osoba chová popudlivě, vykazuje známky silného afektu, má fyzickou sílu a z nějakého důvodu demonstruje odpor k předmětu, stále vnímaného v jeho primárně účelové rovině. Právě objekt se zde ale díky akci stává znakem, přenosem čehosi z minulosti, explozí vzteku nebo symbolem tragédie či metaforou zoufalství nad neodvratitelným. Objekt nabývá symbolické, metaforické hodnoty, kdy se jeho účast v dění ukazuje jako nezastupitelná. Tímto přesahem nastává posun na další pomyslnou příčku, kdy osoba svým chováním, konáním nebo jednáním dává objektu jiný než primární význam. Zašifrovaná akce, v níž je zakomponována jistá historie, tajemství, povyšuje situaci na drama, i kdyby jen zakódovanou dramatickou událost. *„Obtíže, na něž narážíme při stanovení jasné hranice mezi hercem a jeho okolím, i snaha vidět scénu jako celek, podle způsobu, jakým vytváříme znaky – to jsou důvody, které povýšily předmět na nezbytný aktant moderního divadla.“*⁸⁸

Je však důležité zmínit i rovinu bližší tanci a fyzickému divadlu, v níž se osoba svými prostředky tělesného výraziva stylizuje do forem vycházejícím z tvaru a vlastností objektu, kdy do své akce zařazuje geometrii a proxemiku a kdy je její projev vyvíjen sice v sepětí s objektem, ale s velkorysostí k imaginaci přihlížejícího. Ten odezírá nejen pohyb samotný, ale celistvou akci čítající v sebe například muzikalitu. Pro dokreslení představy ocituji výňatek z textu:

⁸⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 333.

„VYDEJ SE NA POMALOU CESTU

mezi židli a podlahu

shora dolů

a otočením

Projdi skrze stovky okamžiků

V jakémkoli bodě ztišení

*Jaká je nejmenší změna, aby se známá pozice stala neznámou?*⁸⁹

V následujícím textu se pozornost upře na umělce spjaté s objekty a jejich pojetím daného tématu.

1.3 Tadeusz Kantor

*„ČLOVĚK A PŘEDMĚT. Dva PÓLY. / Skoro nepřátelské. V každém případě si cizí... / Musí dojít k těsnému, téměř biologickému spojení mezi hercem / a předmětem. Oba musí být nerozluční. / V jednodušším případě musí herec udělat vše, aby byl PŘEDMĚT / viditelný, aby existoval, v radikálnějším případě musí herec / tvořit s předmětem jediný organismus. Nazval jsem tento případ / BIOOBJEKTEM.“*⁹⁰

Divadelní režisér, teoretik, především však silná tvůrčí osobnost Tadeusz Kantor⁹¹ vnímal herce a předmět z vícero perspektiv. Herce primárně považoval za živou entitu, přímého strůjce divadelní události. Hledal v něm však praobraz člověka, jakési univerzum, jenž podobně jako mýtus v sobě ponese kořeny i současnost, individualitu, ale také jednotný obraz lidství. „Na jedné straně Kantor považoval předmět za ‚nástroj ke hře‘, na druhé straně ho chápal jako aktivní, v jistém smyslu nezávislý prvek.“⁹² Rozlišoval je dále na stroje, konstrukce, běžné předměty s jasnou prvotní účelovostí, kostým a univerzální objekt se symbolickým přesahem. Také je třídil na neoživené, materiální, používané a opotřebené, specifické místo pak zaujímal "chudý předmět" (viz níže). Jeho pohled na předmětnost se vyvíjel, zastavil se

⁸⁹ TUFNELL, Miranda a Chris CRICKMAY. *Body. Space. Image. Notes towards improvisation and performance*. Hamsphire: Dance Books Ltd., 1999, s. 59.

⁹⁰ KANTOR, Tadeusz. *Lekcje Mediolańskie*. Kraków, 1991. Viz HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*.

Osobní archiv Jana Hyvnara, s. 11. Poznámka: lomítko naznačuje konec volného verše.

⁹¹ KANTOR, Tadeusz (1915-1990): polský všestranný umělec, scénograf, režisér, teoretik.

⁹² KŁOSSOWICZ, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložila Irena LEXOVÁ a Jan HYVNAR. Praha: Divadelní ústav, 2017, s. 24.

například u abstrakcionismu⁹³, aby pak svůj pohled zkorigoval a znovu zacílil pozornost na skutečnou věc, aniž by se ale musel obrátit k naturalismu. Hledal autonomní objekty, které samy o sobě nesou narativ, znak, význam. Obecně, smysl nacházel v kontrastu, v poznávání a vymezování, v přijetí a oponentuře. Inspiroval se surrealisty a za svůj přijal jejich sjednocující termín "objet trouvé"⁹⁴, který neoznačuje výhradně konkrétní objekt, ale také obecněji materiál či matérii inscenace. Kantor znovuobjevoval význam hotových a nalezených předmětů na jevišti, vytržených ze své původní skutečnosti. Kladl do prostoru například prohnílé prkno nebo zablácené kolo od vozu. A nechával obnažené objekty působit, ve své nehybnosti interagovat s prostorem a všímavostí pozorujících. *„Nehybnost předmětu / Na jevišti uprostřed stojí obdélníková skříňka. / Po celou dobu zůstane tento předmět nehybný. / Na levé straně jeviště se objeví postava člověka v bílém. / Jde mechanickým krokem, přibližuje se k předmětu. / Zastaví se před ním, jako by pokračování nebylo možné. / Obrací se a stejným krokem jde k místu, odkud vyšla. / Ve chvíli, kdy se obrací a nastupuje zpáteční cestu, / se na pravé straně objeví postava člověka v černém. / Jde mechanickým krokem k předmětu. / Přiblíží se k němu v okamžiku, / kdy BÍLÝ zmizí na levé straně. / ČERNÁ postava se otočí a vrací se. Zmizí. / Ve stejném okamžiku se zjeví BÍLÝ a vydává se na cestu.“*⁹⁵ Existence předmětu sama o sobě vzbuzovala zvědavost (viz kapitola 2.1), napětí a budovala dramatickosti. Kantor si je vědom pulzace prostoru, vibrační věci. *„Prostor, který pulzuje, nemá hranic ani východiska, vzdaluje se a smršťuje všemi směry, víří kolem osy, vtrhává do uzavřeného tvaru a bere mu jeho každodenní podobu.“*⁹⁶

Zatímco Tadeusz Kantor dospěl až ke splynutí objektu a subjektu v tzv. bioobjekt, Karel Makonj zavádí pojem objekty a objekti, kdy jejich existenční podmínkou je přítomnost subjektu. *„Objekti jako objekty zmanipulované pouze k něčemu sobě tak nepůvodnímu a nevlastnímu, jako je napodobení člověka [...], objekty pak jako komponenty ponechané ve své samostatnosti, autonomnosti a objektovosti a vstupující do lidského světa pouze na základě asociací vznikajících ze vztahu subjekt – objekt, tedy subjektivizace respektující vlastní objektovost předmětu.“*⁹⁷

⁹³ V období okouzlení abstrakcionismem z geometrických tvarů vyvozoval pojmy prostorového a pohybového napětí. *„Přímka vyvolává dojem nekonečnosti, bod evokuje osamění a kompozice elementů může vytvořit elementární dramatickou situaci, např. střetání kruhu a přímky.“* Viz HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*. Osobní archiv Jana Hyvnara, s. 2.

⁹⁴ Objet trouvé, nebo také ready-made objekt dle Duchampa, byl protikladem "uměleckého předmětu". Viz KŁOSSOWICZ, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložila Irena LEXOŮVÁ a Jan HYVNAR. Praha: Divadelní ústav, 2017, s. 23.

⁹⁵ KANTOR, Tadeusz. *Lekcje Mediolańskie*. Kraków, 1991. Viz HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*. Osobní archiv Jana Hyvnara, s. 3. Poznámka: lomítko naznačuje konec volného verše.

⁹⁶ HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*, 1991. Osobní archiv Jana Hyvnara, s. 6.

⁹⁷ MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 163.

1.4 Jiří Veltruský

Sémiolog Jiří Veltruský považuje herce – postavu v kontextu divadla za subjekt, ale v konkrétních situacích může být tento subjekt zcela objektivizován. Vyslovuje se o podobnosti interpreta s rekvizitou a dekorací. Za živé "rekvizity" na scéně považuje zpravidla bezejmenné postavy, které se součtem svých znaků vyrovnají právě rekvizitě. Ve výpravných inscenacích to mohou být například ti, kteří ztvárňují dvořany, sluhy atp. Označit člověka za "dekoraci" znamená dále přijmout fakt, že jeho funkce a určení v divadelním systému znaků je čistě kontextuální, určující zpravidla prostor. Tato objektová forma subjektu (objektivizace subjektu) stojí na hranici subjektu a objektu, kdy se předmětem stává osoba, jednoduše zaměnitelná za cokoli obdobně označující (viz *obrázek 16*). Další rovinou vztahu objektu a subjektu je existence objektu nezávisle na subjektu, jenž může zcela vymizet, absentovat čili jedináčím subjektem může být předmět (subjektivizace objektu). Takový typ vztahů je možné nalézt jak u Kantora (viz *kapitola 1.3*) tak i u Veltruského a v obou případech mají samostatné objekty, osvobozené od subjektu svou akční silou, s níž působí v prostoru a ovlivňují asociace diváka a potenciál personifikace.

Situační interakci subjektu a objektu s upozorněním na flexibilitu objektové klasifikace díky jedináčím osobě a povaze akce skrze vykreslení konkrétní situace Jiří Veltruský ozřejmuje popisem jevištních výstupů. Dovolím si pro objasnění pojmu "akční síla" a potvrzení bohaté nejednoznačnosti významu objektu citovat v následující šíři: *„I když zjevné jednání dekorace je na nulovém stupni, přece dokonce spoluurčuje průběh jednání. Proto ji také nelze ohraničit jako uzavřenou oblast a určit bod, kde předměty začínají do jednání zasahovat i zjevně a stávají se rekvizitami. Mnohdy se zdá, že v některé situaci je jistý předmět součástí dekorace nebo kostýmu a v jiné rekvizitou. Ve skutečnosti však je jeho funkce určena napětím dvou protikladných sil, které v sobě uzavírá: dynamické síly akční a statické síly charakterisační. [viz kapitola 1.3] Jejich poměr není ustálený; v některé situaci převažuje jedna, v jiné druhá, někdy jsou i v rovnováze. Vezměme si např. kord v těchto situacích:*

1. Postava A s kordem. Kord je zde součástí kostýmu a ukazuje na vojenský nebo šlechtický stav svého majitele. Charakterisační síla kordu zřetelně převažuje nad jeho silou akční, která je úplně zatlačena do pozadí.

2. Postava B urazí postavu A, ta vytasí svůj kord a postavu B jím zabije. Zde se v kontextu jistého jednání náhle plně uplatňuje akční síla kordu, který se stává rekvizitou a zasahuje do jednání jako nástroj postavy A. Charakterisační síla je potlačena, ne však odstraněna, protože hned v následující situaci se uplatní.

3. *Postava A prchá s krvavým kordem. Kord je zde znakem vraždy, ale zároveň těsně souvisí s útekem, tedy s jednáním. Obě síly předmětu jsou zde v rovnováze.*⁹⁸

Veltruský ponechává vztahu subjektu a objektu rozostřené hranice, stejně jako objekt i subjekt akceptuje ve své nepřítomné formě či je akcentuje samostatné a mnohoznačné. Z jeho pohledu na zkoumanou oblast dále vyplývá jak hierarchický vztah subjektu k objektu, tak zároveň upozorňuje na jeho neautoritativní podoby, dialogičnost až fluiditu.⁹⁹

1.5 Barry Wayne

Jeden z dalších úhlů pohledu na interakci subjektu a objektu se nabízí s odkazem na studii Ervinga Goffmana.¹⁰⁰ Barry Wayne se díky ní zamyslel nad situací, ve které se objevují dvě osoby, stůl a svíčka. A je to opět fyzická akce, nonverbální jednání, které teprve ozřejmí význam interakce osob s objektem. *„Muž a žena sedí v tmavé, prázdné místnosti u stolu. Na stole je svíce, kterou muž zapálí. Pro náhodného pozorovatele by tento čin mohl symbolizovat mnoho věcí:*

- 1. v místnosti není plyn ani elektřina, takže svíčka poskytuje zdroj světla a tepla;*
- 2. svíčka byla zapálena jako předejhra intimního večera;*
- 3. situace může nést náboženský význam;*
- 4. slaví možná narozeniny, výročí nebo jinou zvláštní příležitost.*

[...]

Aplikujeme-li Goffmanovu (1959) ‚dramaturgickou perspektivu‘, máme následující složky: zapálení svíčky – v tomto bodě lze akt zapálení svíčky vykládat jako příklad mystifikace, protože není jasné, co se děje, a publikum z úcty k ‚účinkujícím‘ může pociťovat ‚údiv a odstup‘ vzhledem k probíhající události. Co se ale stane, když se ‚umělci‘ chytí za ruce a začnou se modlit?’¹⁰¹

Objektová mnohoznačnost je zpřesňována akcí a vztahem subjektu, kdy smysl a význam spoluurčuje (intelektualizuje) scénická situace. *„Předmět není nikdy redukován na jediný smysl či jedinou úroveň pochopení. Jediný předmět je totiž často užitek, symbolický i ludický, podle různých momentů představení, a především podle perspektivy estetického chápání. Funguje tedy jako Rorschachův test, podněcuje tvořivost obecenstva.”¹⁰²* To ostatně prověřuje a

⁹⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. *Člověk a předmět na divadle*. Viz Slovo a slovesnost, 1940, roč. 6, č. 3, str. 157.

⁹⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1994, s. 43-50.

¹⁰⁰ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Vyd. 2. Praha: Portál, 2018, 294 s.

¹⁰¹ WAYNE, Barry. *Objects and Dramaturgical Perspectives*. 2015. Dostupné z: <https://www.waynebarry.com/2015/11/22/objects-and-dramaturgical-perspectives> [cit. 14.10.2022].

¹⁰² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 334.

dokazuje inscenace Batolaterna (viz *kapitola 2*), nebo přístup Ctibora Turby (viz *kapitola 3.1*). Řada uchopitelných rovin interakce subjektu a objektu se dále může rozrůst o: univerzální, společenskou, mimetickou, či archetypální (např. Hamlet a lebka) atp.

1.6 Imaginární vs realistický objekt

Performer v současném divadle, jehož doménou není primárně slovo, ale ostatní výrazové roviny, jako je například pantomima, disciplíny nového cirkusu a jiná forma významotvorného pohybového vyjadřování, vnímá a uchopuje objekt jako nevyčerpatelnou škálu možných způsobů vztahování se, odcizování, lhostejnosti i záměny. Rozsáhlou variabilitu nabízí i vztah subjektu k imaginárnímu a realistickému předmětu. Naskytá se proto zastavit se u pojmu inscenační "matérie", která vychází či zásadně podléhá ideovému konceptu díla, na jehož základu jsou také vyvozovány vztahy a hlavně pak podoby a funkce subjektu a objektu.

Téma otevřu příkladem legendární a často studenty a umělci přebírané etudy, jež je však neodmyslitelně spjata s mimem Borisem Hybnerem.¹⁰³ Na stojanu visí kabát. Po počátečních projevech vzájemné náklonnosti (osoby a kabátu) je v kapse kabátu objeven dopis. "Osoby" (subjekt i subjektivizovaný objekt) se o něj začnou přetahovat, přičemž jedna z nich je stále jen citelná, neboť je zobrazována tímtéž mimem, jehož ruka manipuluje rukávem. Ale je to právě kabát, jenž je ústředním objektem veškerého dění, z určitého úhlu pohledu zjevným objektem transformujícím se v subjekt. Kabát je v tomto případě také scénografií určující prostor, kostýmem definujícím postavu, rekvizitou a úložištěm rekvizity (dopisu), a může být také v oblasti rukávu loutkou animovanou mimem čili ve své komplexnosti, a stejně tak nezastupitelnosti, vykazuje vlastnosti performativního objektu. Charakterizuje prostředí i obě postavy, bez něj by nebylo "co" a "jak" vyprávět. Jde o oboustranný, dialogický vztah osoby a objektu (viz *kapitola 1.1*), kdy mim animuje kabát, aby navodil iluzi, že kabát určuje chování a jednání mima.

Jeho žák, dnes přední představitel současné pantomimy Radim Vizváry¹⁰⁴, se ve svém komponovaném představení s názvem *Sólo*¹⁰⁵ mistrně pohybuje od imaginárního předmětu po zcela realistický a na škále objektové dramaturgie od realistického předmětu po objekt označující prostor. Představení zahajuje Barraultovým výstupem *Ukradené hodinky* z filmu

¹⁰³ HYBNER, Boris (1941-2016). Představitel tzv. Beatnické generace československé pantomimy, světově uznávaný umělec, vysokoškolský pedagog.

¹⁰⁴ VIZVÁRY, Radim (1979). Český mim a performer, režisér a vysokoškolský pedagog. Za výkon v autorské inscenaci *Sólo* obdržel Cenu Thálie za rok 2016 v oboru balet, pantomima nebo jiný tanečně dramatický žánr.

¹⁰⁵ *Sólo* [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Praha: Divadlo v Celetné, premiéra 17. 4. 2016.

*Děti ráje*¹⁰⁶. Vizváry coby Pierot v ní přesvědčivě hraje Dámu, Majitele hodinek i Zloděje. A jeho klíčovým imaginárním objektem¹⁰⁷ jsou právě kapesní hodinky. „Když mám představení sestavené z vícero etud, tak si ujasňuji, kde použiji objekt imaginární a kde reálný. Kombinace reálného a imaginárního zpravidla nefunguje. Nebo z mé zkušenosti to nefunguje. Jako příklad uvedu reálnou pánvičku, na které dělám imaginární palačinku. Úplně to narušuje představivost. Z mé zkušenosti divák lépe vnímá imaginární palačinku, kdežto spojení realistické pánvičky a imaginární palačinky se ukazuje jako nekompatibilní.“¹⁰⁸ Podobná vztahová nesourodost často vzniká u napodobování běžných činností, kdy například performer šije a používá skutečnou jehlu, ale imaginuje nit, anebo pilou řeže imaginární kmen atp. „Měl jsem však představení VIP¹⁰⁹, kde jsem záměrně využíval objekt imaginární a realistický v těsné návaznosti. Šlo o iluzionistickou pantomimu, kdy jsem například naznačil imaginární objekt, pak udělal kouzlo a najednou se mi v ruce objevila ta konkrétní skutečná věc.“¹¹⁰

Funkce a kvalita objektu se může odvíjet od herecké techniky a od potřeby navázat vztah s prostorem. Je rozdíl, pokud mim zcela imaginuje jízdu na kole, či zda k tomu využívá skutečný bicykl a svým tělem, zejména pak pohledem navozuje představy o krajině (prostoru), kudy projíždí. Tento předmět nebo i běžný stůl tak mohou být klasifikovány jako scénografické prvky. Jsou součástí výpravy, která je již svým inscenačním stylem z hlediska kategorizace objektových komponentů proměnlivá. Ohlédnou-li se ke zmíněnému stolu, může být představitelem svého primárního účelu (i v případě ztvárňování imaginární večeře) čili pódiem pro zaostření na detail, dále podlahou, rámem či horizontem. Je určením plochy, která má potenciál naznačit jak vertikálu, tak horizontálu a zároveň z výše napsaného vyplývá, že obvykle neinterferuje s imaginární pantomimou. Radim Vizváry ve svém Sóle organicky přechází mezi prostory a technikami pantomimy, jako např. od mime corporeal plynule či střihem k civilnějším formám herectví. Příkladem jistého "hereckého rozvolnění" je jeho existence v prostoru šatny, která právě svou realistickou podobou napomáhá k odlišení od stylizovaného pantomimického projevu. Z hlediska dramaturgie tato konkrétní mimova šatna umožňuje oddělit jednotlivé části představení a vizuálně transformovat scénu až ve smyslu "dramatického oblouku". „Používám tam reálný pudr, štětce, ramínka na kostýmy, cigaretu, zrcátko a tak dál. Například pudr je zcela realistický objekt, který může proměnit prostor tím, že ho zašpiní. Na začátku je vše čisté a srovnané, na konci je scéna celá zapudrovaná a zdevastovaná. Skutečný předmět mi tímto slouží i jako scénografie, která se během

¹⁰⁶ *Děti ráje* [hraný film]. Režie: CARNÉ, Marcel. Francie: Pathé, 1945, první uvedení 2.3.1945, Paříž – palais de Chaillot.

¹⁰⁷ „Když mim předvádí číšníka, nepoužívá rekvizitu, ale jeho vlastní ruka se stává podnosem. Část těla se identifikuje s předmětem jen díky distanci mezi jednotlivými částmi těla.“ Viz HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Vydání 1. Praha: KANT, 2011, s. 120.

¹⁰⁸ VIZVÁRY, Radim. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [19.1.2023, Hana STREJČKOVÁ].

¹⁰⁹ *VIP* [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Praha: Švandovo divadlo, premiéra 11.5. 2018.

¹¹⁰ VIZVÁRY, Radim. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [19.1.2023, Hana STREJČKOVÁ].

*představení transformuje a vizuálně mě tím vlastně podporuje.*¹¹¹ Ve své další inscenaci *Pejprbój*¹¹² zase propojil techniky mime corporeal a fyzické pantomimy s papírem (viz kapitola 3.1), čímž tělo a materiál povýšil na rovnocenné partnery. „*Reálný objekt v pantomimě využívám zejména u dětských představení určených pro malé děti od čtyř let. Zjistil jsem, že ony nedokážou asi tak do sedmého roku věku vnímat imaginární objekt, že jej těžce rozpoznávají. Proto v něm mám i papírovou loutku.*“¹¹³ Užití realistického objektu, všeobecně povědomého předmětu, jehož vlastnosti a účel divák zná, se jako výhodné ukazuje u pantomimy, která tvaruje svůj jazyk z principů loutkového nebo objektového divadla (viz výše etuda s kabátem), u představení pro děti a zejména pak v klaunérii. „*Když objekt používáme jinak, než k čemu byl vytvořen, tak imaginárně by nikdy nepůsobil tak humorně, možná vůbec. Použití reálného objektu může zesílit komickou situaci, gag, nějaký trik. Pro komedii je proto dobré využívat skutečné objekty a dát jim jiný účel.*“¹¹⁴ Vizváryho klaun *Týýjóó*¹¹⁵ sahá po spotřebním zboží, jako jsou dárkové tašky nebo prezervativ, a nakládá s nimi buď účelově, nebo s klaunskou zvědavostí. Například výstup klauna s prezervativem, přetaženým přes hlavu a následně nafouknutým, až je jeho obličej transformován, přesněji deformován, by nikdy bez realistického objektu tak nevyzněl. A zároveň způsob, jakým je v *Sóle* rozehrávána etuda *Herečka*, zase zásadně dokazuje, že imaginární objekt má v komedii své nezastupitelné místo. Mim v rámci "sebe-pitvy" by bez nadsázky a pohybového slovníku nikdy nedocílil stejného efektu jako s realistickým objektem. Zřetelně se vyjevuje, že pantomima je živnou půdou pro různorodý vztah subjektu a imaginárního i realistického objektu (viz kapitola 3.1).

¹¹¹ VIZVÁRY, Radim. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [19.1.2023, Hana STREJČKOVÁ].

¹¹² *Pejprbój* [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Praha: premiéra v rámci Přehlídky pro děti a mládež ASSITEJ, 12. 3. 2016.

¹¹³ VIZVÁRY, Radim. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [19.1.2023, Hana STREJČKOVÁ].

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ *Týýjóó* [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Polička: Mime Fest, první uvedení 14. 9. 2015.

2 Objekt, performer a batole

Kapitola¹¹⁶ si klade za cíl dále systematizovat vyvozovaný pojmový aparát a rozšířit pohled na mnohost přístupů¹¹⁷ a nejednoznačnost vztahů subjektu k objektu, dále předměty rozčleňuje dle účelovosti, úlohy a potenciálního přesahu a zpřesňuje úkol a rozsah performativního objektu. Svou pozornost zaměřuje především na kreativní užítkovost a symbolické nadstavby věcí, nazírá na hru s objekty v prostoru jako na bohatě vrstevnatý vztah lidského těla a neživého materiálu. Zabývá se otázkou, jak odvinout pohybovou strukturu od objektu a současně jak podnítit a rozvinout jevištní existenci tohoto objektu skrze funkčně organizovanou akci čili fyzickou partituru, taneční choreografii (subjektu) a také, jakým tvůrčím způsobem je možné prostřednictvím předmětu definovat postavu (subjekt). V kontextu Art-Based Research popisuje organické prolínání teorie a praxe – tedy proces tvorby a následné inscenace autorského projektu BatoLaterna na Nové scéně pro Národní divadlo – Laternu magiku v Praze, včetně jeho reflexe.

2.1 Batole a objekt

Komunikace s právě narozenými je zprostředkovávána především dotekem. Pozemská mezilidská interakce začíná vklouznutím do dospělých rukou, kontaktem s kůží matky a pak také s nástroji a materiály, objekty nejružnějšího charakteru a účelu. Teprve po prvních vjemech, zejména dotecích, se ozve kojencův křik jako reakce na vdechnutý vzduch do plic. *„Dotek bývá řazen mezi elementární tělesné zkušenosti, podobně jako zrak. Je zkušeností reálna, která předpokládá, že jsme ‚ve světě‘, a to nutně jakožto tělesní.“*¹¹⁸ Novorozenec okamžitě aktivně vnímá.¹¹⁹ Na nespočet stimulů obklopujícího světa reaguje primárními reflexy, mezi nimiž figurují i úchopové. A ačkoli dítě v reakci na impuls například

¹¹⁶ Volnou předlohou ke kapitole byla stejnojmenná, dosud nepublikovaná, studie, která vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu "Tělo mezi věcmi/ Body Between Things" podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2022.

¹¹⁷ Se specifiky divadla pro batolata jsem se poprvé setkala v letech 2010-2011 díky profesorce Christel Hoffmann, osobnosti spjaté s dětským divadlem v Německu. Následovaly roky intenzivního pozorování a setkávání s tvůrci a odborníky, studium teoretických výstupů a ověřování v praxi. V rozmezí let 2008–2011 a poté 2014-2016 jsem hledala svůj „batolecí“ divadelní jazyk i skrze tvůrčí dílny, a dokonce pravidelnou kurzovní činnost určenou rodičům s kojenci a batolaty a paralelně ve specifickém prostředí pro osoby s mentálním, fyzickým a sociálním znevýhodněním (za průběžného zvyšování kvalifikace pro práci v prostředí sociálních služeb a arteterapie). Oficiálně náš první, ryze autorský projekt pro nejmenší diváky Hmyzí hotel Bzzzz/ Insektenhotel Suuum jsme představili v premiéře 3.10.2020 v divadle Komplex v rámci festivalu Hang zur Kultur v saském městě Chemnitz. Česko-německý koprodukční projekt ve spolupráci s Hedou Bayer byl od svého vzniku vybrán na festivaly Malá inventura Praha a regiony, Loutkářská Chrudim, Letopruhy Volyně, Rodinný festival na Švestkovém dvoře Malovice, KUK festival, Festival Nablízko, Žonglobalizace Plzeň, Boskovice – Festival pro židovskou čtvrť, Vítr z hor Varnsdorf, Batoliště BRAVO Praha, Evropské město kultury 2023 Vesprém – Inter Urban Section, CirkUFF Trutnov, Komedianti v ulicích a další. Během tří divadelních sezón, silně narušených pandemickými restrikcemi, bylo uvedeno více jak šedesát repríz na desítkách scén v ČR a střední Evropě.

¹¹⁸ PETŘÍČKOVÁ, Tatjana. *Typika taktálního světa*. Viz URBAN, Petr (ed.), *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2011, č. 7, s. 115.

¹¹⁹ „[Novorozenec] reagují na dotek (nejvýrazněji v okolí úst a na rukou). [...] Dokážou spárovat hmatový podnět s vizuálním.“ Viz THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 343.

obepne dospělý ukazovák nevědomky, již je tímto podporován rozvoj jemné motoriky. Na rozdíl od intrauterinního prostředí se dostává do interakcí s osobami a mnoha materiály včetně předmětů, o kterých získává informace, třídí je podle svých schopností s ohledem na fázi psychomotorického vývoje a tímto je buď do paměti ukládá, nebo nechává bez zájmu proplynout kolem. „V každé věci znovuobjevujeme jistý způsob bytí, díky němuž je zrcadlem lidského chování.“¹²⁰ Skutečnost se pro dítě postupně, v individuálním tempu, stává více uvědomovanou a čitelnější. Dle Révészse mají taktilní počítky velký význam pro konstituci reality a vedle ostatních smyslů „*má hmat teoreticko-poznávací přednost.*“¹²¹

Tabulka 8 Hmat

Hmat je [pro autorku] specifickým druhem doteku – tělesného kontaktu, svázaného se smyslovou schopností. Díky hmatu je možné poznávat a rozlišovat objekty, zejména pak určovat jejich vlastnosti. Poskytuje například informace o textuře, teplotě, tvaru (viz kapitola 5, příloha 2, 3).

Mnohé děti jsou v raném věku¹²² za doprovodu svých průvodců vystavovány specifickým situacím, které s velkou pravděpodobností kladně ovlivňují jejich kognitivní a psychomotorický vývoj, komunikační dovednosti a utváření sociálních vazeb. A pokud se mezi výše zmíněné zařadí divadlo ve specifickém formátu určeném pro děti ve věku od šesti, deseti či dvanácti měsíců nebo jeho příbuzné obdoby, jako jsou například tvůrčí dílny využívající umělecké, dramaticko-výchovné postupy, herny vystavěné na esteticko-aktivizačních principech, nebo prostředí inspirovaná multifunkční metodou Snoezelen¹²³, dostává se dítěti dostatek podnětů k osobnostní kultivaci. Choreograf a pedagog Václav Martinec svým tvrzením myšlenku podporuje: „*Divadlo je především záležitost hry. Divadlo má obracet věci z různých stran, vidět je z různých stran, vyzkoušet, co můžou z různých stran znamenat. V podstatě tohle dělá dítě s jakýmkoli předmětem.*“¹²⁴ Batole si například osvojuje postupně jemnější úchopy. „*Díky zlepšujícím se vizuomotorickým dovednostem dítě dokáže postavit komín z kostek. [...] V 15 měsících postaví dvě kostky na sebe, mezi 18. a 24. měsícem je to 3-6 kostek, ve 3 letech*

¹²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Sestavila a poznámkami opatřila Stéphanie MÉNASÉ. Přeložila Kateřina GAJDOŠOVÁ. Praha: Oikoymenth, 2008, s. 34.

¹²¹ RÉVÉSZ, Géza. *Die menschliche Han. Eine psychologische Studie*. Basel-New York: Karger, 1944, s. 24, 30. Viz PETŘÍČKOVÁ, Tatjana. *Typika taktilního světa*. Viz URBAN, Petr (ed.), *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2011, č. 7, s. 115.

¹²² „*Batolecí období začíná 1. a končí 3. narozeninami dítěte (v užším pojetí se někdy vymezuje 2. rokem).*“ Viz THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 367.

¹²³ Snoezelen je metoda neinvazivní smyslové stimulace, vyvolávající příjemné pocity, díky nimž se rozšiřuje vnímání, podporují kognitivní, motorické a emoční procesy. Základem je multisensorické prostředí, zpravidla specificky uzpůsobený bezpečný prostor pro terapii a rehabilitaci, podpůrnou edukaci a relaxaci.

¹²⁴ HULEC, Vladimír. *Václav Martinec: Nerad bych rozmnožoval chaos a rád bych nastoloval řád věcí*. Praha: Pražská scéna, Orgast, 2005, č. 4, s. 95.

*staví komín z deseti kostek. V 15 měsících nahází drobné kuličky do hrníčku, ve 2 letech do hrdla úzké lahvičky, ve 3 letech navleče korálky na šňůrku.*¹²⁵

Velmi významnou roli v dětském věku sehrává zvědavost. Vnímám ji jako motor touhy poznávat, nacházet smysl, mít radost z objevování. Je zásadní nejen ve vývoji dítěte, ale také při práci herce, neboť podporuje autenticky interaktivní vztah člověka k okolí. Nabízí se příklad z naivního světa dětství, v němž hrdinou je animovaný Krteček výtvarníka Zdeňka Milera. V díle *Krtek a lízátko*¹²⁶ najde malý hrdina zmíněnou sladkost a tím, že ji nikdy předtím nespasil, přistupuje k nové věci zcela bez předchozí zkušenosti. Je však maximálně zainteresován odhalit, k čemupak nalezený předmět slouží a jak tuto kulatou věc na tyčce použít.¹²⁷ Dítě divák, které už lízátko ve svém životě poznalo nebo si umí jeho primární účel pozorováním odvodit, se Krtečkovi směje, lituje ho nebo mu chce pomoci, každopádně skrze předmět a hru s ním Krtečkovi rozumí – dešifruje, co hrdina dělá a jaký má jeho činnost dopad. Dítě tak navíc podprahově získává informaci postupně vedoucí k uchopení symbolického vnímání světa.

*„Vzpomeňme si, jak vážně a naivně si hrají děti! Jak, sedíce rozkročmo na holi, jsou přesvědčeny, že je to kůň. Dítě sice vidí hůl (jinak by bylo psychicky nenormální), ale chová se k ní vážně jako ke koni. Zeptejte se ho, co je to, na čem jezdí, zarazí se a řekne, že je to hůl, ale ve hře, když je ponecháno samo sobě, je přesvědčeno, že skáče na překrásném koni. Tato ‚vážnost‘, tato naivnost, vlastní dětským hrám, musí být vlastní i nám při práci na scéně.*¹²⁸

V obecné rovině se potvrzuje, že kvalitní umělecko-aktivizační stimul odvozený z přirozené hry má u dítěte pozitivní dopad na rozvoj výtvarného a symbolického vnímání, kognitivních schopností, na podporu jemné a hrubé motoriky, průpravu koordinace a diferenciaci, u starších dětí se formuje narativní přemýšlení. Malý divadelní divák nebo zvědavý účastník kreativní dílny se na základě sociální interakce a zpětné vazby učí nápodobou, trénuje postřeh, hledá podobnosti, a to u jevů a objektů vždy (nebo ideálně vždy) nahlížených z vícero perspektiv. Pozorným pozorováním projevuje snahu o porozumění, kdy *„Porozumění je vlastně ‚přítomnění‘ i narůstající míra vědění, přesvědčení.*¹²⁹

¹²⁵ THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 369.

¹²⁶ *Krtek a lízátko* [animovaný krátkometrážní film]. Režie: Zdeněk MILER. Praha, Krátký film, 1970.

¹²⁷ „V jiných horizontech, např. v mytickém světovém názoru primitivů nebo dětí, připadá však právě personifikaci a fluktuaci mezi předmětem a člověkem velmi důležitá úloha.“ Viz VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1994, s. 50.

¹²⁸ RAPOPORT, Iosif Matvejevič: *Herec a jeho práce*. Přeložil Antonín KURŠ. Praha: Svoboda, 1946, s. 24.

¹²⁹ VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Jan DVOŘÁK (ed.). Praha: AMU, 2017, s. 88.

Divadelní realita se ve své trojrozměrnosti děje tady a teď, vše zpřítomňuje a různou měrou působí na lidské smysly. „Každému je vrozena schopnost přijímat a zpracovávat smyslové vjemy. Každý je vybaven citlivostí k barvám, tónům, vlohou orientovat se podle hmatu a pohybovat se v prostoru atd. To znamená, že ze své podstaty jsou všichni lidé schopni smyslového vnímání v jeho úplnosti.“¹³⁰ (viz kapitola 4) A je to pak především batole, které uchopuje svět v aktuálně žité zkušenosti skrze percepci, syntetizuje a prolíná vnímané s vjemy ostatních smyslů. „V oblasti myšlení se dítě [v batolecím období] naučilo chápat vztahy mezi předměty a je schopné vytvářet v mysli mentální představy.“¹³¹ To, co sleduje nebo čeho se účastní, v něm vyvolává libé nebo nelibé pocity, příznivou či zamítavou odezvu. Seznamuje se s prostorem a věcmi, které jej obklopují. Přirozenou selekcí vymezuje vlastní zájem k předmětům či jen k jejich jednotlivým kvalitám, formuje k nim svůj postoj a jejich prostřednictvím pro danou chvíli definuje i sebe sama. „Vedle senzomotorické manipulativní činnosti, která byla v kojeneckém období dominantní, se v batolecím věku mezi 18 a 21 měsíci začíná uplatňovat nově vzniklá schopnost symbolického uvažování. Batole se již dokáže odpoutat od pouhého vnímání a vytváří si v mysli představy.“¹³²

2.2 Batole a divadlo

Zásadním východiskem určujícím specifika scénického, performativního formátu pro děti od šesti měsíců do tří let je respekt k individuálním potřebám a zájmům každého dítěte, zajištění bezpečného prostoru a volba komunikace nepřetěžujícími, avšak aktivizačními prostředky za zachovávání umělecké různorodosti a profesionální kvality. Propojujícími prvky divadelních, obecně umělecko-aktivizačních projektů pro kojence a batolata obvykle jsou: propracovaná vizuální rovina včetně citlivě, s ohledem na intenzitu a barevnost, komponované světelné krajiny (zrak), v hlasitosti tlumená zvuková a hudební stopa funkčně kombinující melodii, rytmus, vibrace, ticho i reálné ruchy (sluch), prostupnost a plasticita bezbariérového prostoru (hmat a další smysly).

Důležité je vyvažování dramaturgické pružnosti ve vymezeném tematickém rámci a v sepětí se zvolenou formou sdělení.¹³³ Prakticky tento požadavek zahrnuje nárok na dějovou strukturu

¹³⁰ MOHOLY-NAGY, László. 2002. *Od materiálu k architektuře*. Přeložila Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2002, s. 16.

¹³¹ THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 381.

¹³² THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 375-376.

¹³³ „Je zcela zásadní, aby tanečníci, herci, mimové, zkrátka interpreti následovali a spoluvytvářeli naprosto srozumitelnou a jasnou pohybovou stopu celé inscenace. Tím, že se pohybují hlavně v oblasti nonverbálního divadla, je pro mě nositelem významu fyzická partitura na základě pevné struktury ve shodě se zamýšlenou koncepcí. Aktéři prostě musí vědět, odkud a kam jdou, proč tam jdou, jaké mají hudební značky, o co se mohou opřít v prostoru, kde jsou tzv. bezpečné zóny, a aby všechno, co můžeme připravit a mít pod kontrolou, se stalo samozřejmostí. A pak by ani nemělo hrozit, že se z toho stane šablona, protože máme ještě živý element, a to dítě, které je naprosto a zcela neodhadnutelné. Ačkoli se může délka zkoušení zdát velkorysá, já tomu oponuji. Divadlo pro batolata potřebuje opečovávat, dopřát si čas na poctivou a pečlivou přípravu. Když přeskočím úvodní fázi mimo

(ve smyslu dění, řetězení her, akcí a událostí), která není zatížena klasickou dramatickou situací, běžnou například v činoherním typu divadla, ani pohádkovým soubojem dobra a zla a současně ani nevede po ne snadno uchopitelné abstraktně – estetické cestě. Fragmentarizace tématu a nahlížení na zkoumaný jev z mnoha úhlů je jeden z možných způsobů, jak postupně rozkrývat překvapení, která vykazují potenciál rozvíjet nejen u dětských diváků předem poznané, anebo je vést k porozumění něčemu novému. Z uvedeného vyplývá požadavek po jednoduchosti, ne však ve smyslu infantilizace, ale z hlediska postupného navrstvování motivů, které zajistí srozumitelnost jednotlivých kroků a zpřehlednění divadelních zkratk neboli střihů. V tomto nahlíženém teritoriu bezvýhradně platí paradox, že na scéně vše teprve vzniká čili děje se "jako" poprvé, ačkoli jde velmi často o předem nazkoušený tvar. Důsledná fixace struktury v případě BatoLaterny performerům dovoluje průběžné, nevyhnutelné aktualizace s ohledem na publikum, aniž by oni sami ztratili tempo, své opěrné body. *„Nároky na tvořivou inteligenci tanečníků jsou mimořádné: improvizovat i dodržovat řád, inspirovat děti k souhře, ale dělat břehy možnému neladu. [...] Ani zblo chaosu. Na většině vládla hravost, svoboda, vzájemné impulzy.“*¹³⁴

Postupuje se s vědomím, aby veškerá jevištní činnost vykazovala smysl, dávala význam a byla divácky srozumitelná (smyslově, pocitově, tělesně, rozumově). Tomu napomáhá i začlenění repetitivního principu buď v podobě fyzického refrénu jako rytmizačního prvku, nebo akce, vedené z jiné perspektivy, nebo se stejným či obdobným objektem v rukách někoho jiného atp. U tohoto typu produkcí, ať se metaforicky staví a prozkoumává pomyslný dům se známými zvuky či kouzelný hrad, rozverné šapitó nebo fantazijní galerie barev, se zpravidla využívají nonverbální prostředky, nejčastěji umírněně zacílený oční kontakt, vědomý bezpečný dotek, neboť se běžně nemluví dospělým slovníkem, případně jen vybranou "děštinou" či emočně podbarvenými citoslovci.

„Dochází k různým interakcím s dětmi, vstupujícími do děje, ale i s těmi, co se jako začarované nepohnou z místa. Děti se zajímají o roztočené káči, plyšové kačenky i parníky. Výkony účinkujících jsou obdivuhodné, nenechají se rozhodit batolícími a lezoucími dětmi, občasným

zkušebnu, tak jsme nejprve zkoušeli a vyvíjeli situace v prostoru („metaforické bublinky“), pak jsme důležité části fixovali, propojovali a znovu testovali a během toho jsme ještě brázdili oblastmi, jako je psychomotorický vývoj dítěte do tří let, a pracovali se strategiemi, jak komunikovat s batolaty, s rodiči, co v případě interakce s dětmi, co se stane, když se připléče dítě pod ruku, ale i s tím, jak chytit a přenést batole, jak hezky doprovodit tříletého k rodiči, jak se zachovat v případě pláče v publiku atp. Bezprostředním reakcím nezabráníme, ani nevíme, v jaké náladě dítě do divadla přijde, zda je ospalé, nebo špatně probuzené, hladové apod. Počítáme se vším, jsme otevření a myslím, že minimálně v základu i připravení, aby se představení do improvizace nerozsypalo.“ Viz KOCOURKOVÁ, Lucie. Hana Strejčková. Divadlo pomáhá oddat se fantazii a světu, kde převládá něha a krásno (1). Opera+, 15.3.2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/hana-strejckova-divadlo-pomaha-oddad-se-fantazii-a-svetu-kde-prevlada-neha-a-krasno-1/?pa=2> [cit. 10.12.2022].

¹³⁴ HORANSKÝ, Miloš. Na jevišti se smí i kojít. BatoLaterna je hodna iniciačního ducha Alfréda Radoka. Lidové noviny, lidovky.cz 31. 5. 2022. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/batolaterna-nova-scena-narodniho-divadla-alfred-radok-jeviste-kojeni.A220531_114656_In_kultura_ape [cit. 1.12.2022].

*povykem ani třeba odnesením kulis. Díky tomu nemůže být představení dvakrát stejné. Nastalé situace trojice tanečníků zvládá trpělivě, ohleduplně a s nadhledem, aniž by vystoupili z rolí.*¹³⁵

Děti nejčastěji fascinovaně sledují předměty a osoby na jevišti. Avšak s ohledem na svou emoční vyzrálost stříhově reagují od smíchu po pláč, také se zlobí a vztekají, ztrácejí trpělivost nebo najednou věnují pozornost něčemu úplně jinému, než co bylo tvůrci původně zamýšleno. Dokonce i jedí, pijí, procházejí se, běhají, některé usínají nebo se do děje probouzejí. Během představení se respektuje zvýšený "divácký" zájem participovat na dění okolo sebe, a to s pochopením pro batolecí neznalost divadelních konvencí, ty jsou zde zúženy především na bezpečnost všech přítomných. K tomuto typu divadla, úžeji analyzované inscenaci, je možné nalézt paralelu v Barbově pojetí živoucího, rozpínajícího se těla performerů: *„Živoucí tělo je něčím více než jenom živým tělem. Živoucí tělo rozpíná přítomnost herce i vnímavost diváka. V přítomnosti některých herců divák cítí, jak je přitahován elementární energií, která z nich vyzařuje a jejíž fluidum diváka bezprostředně okouzlí ještě dříve než stačí rozluštit, co znamenají všechny ty rozličné herecké akce, dříve než si stačí položit otázku po jejich smyslu, natož ho pochopit.*¹³⁶

Devizou formátu pro nejmenší děti je, že každý projekt si stanovuje vlastní jednoduchá pravidla, ve kterých se mohou za vzájemného respektu všichni cítit svobodně, projevit svou bezprostřednost a spontaneitu, aniž by svými potřebami nebo osobitým pojetím divadelních konvencí omezovali druhé zúčastněné. Z hlediska sociologických aspektů tvorby pro nejmenší diváky nabízí tato oblast významné podněty k rozvíjení sociálních kompetencí. Jednak se ve všech ohledech utvrzuje důvěra v doprovázející osobu (viz kapitola 2.8), dále se vyjevuje důvěra v sebe ve smyslu následování svých tužeb v cizím prostředí a postupně skrze hru je budována důvěra k interpretům. Dětský divák se na principu pokusu a omylu (senzomotorického schématu myšlení)¹³⁷ učí, představuje si, postupně vyvíjí nebo již uplatňuje komunikační strategie a setkává se s hranicemi. Nutně vstupuje do interakce s vrstevníky a staršími lidmi.

Vnímavé a zvědavé publikum je s každou reprízou zváno na cestu každodenním i imaginárním světem, na který se nahlíží tu komicky, jinde jako na poetickou a snovou pouť fantazií, nebo na zemi s tajemstvím vybízejícím k odhalení. Nežrídka jde právě o jakousi společnou laboratoř

¹³⁵ BLAŽKOVÁ, Tereza. *BatoLaterna, okouzlující batolení s profesionály*. Taneční aktuality, 28. 3. 2022. <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/batolaterna-okouzlujici-batoleni-s-profesionaly> [cit. 1.12.2022].

¹³⁶ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 32.

¹³⁷ THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 376.

podněcující průzkum všedních pokladů optikou batolecích, dětských schopností a dovedností. A vždy nejdůležitějším zprostředkovatelem emočně-estetického zážitku a nových poznatků o světě kolem nás bude průvodce dítěte, který svým postojem významně ovlivňuje, jak se nakonec bude batole v divadle cítit a chovat.

2.3 BatoLaterna (magika)

Divadlo pro děti mladší jednoho roku, dvou či tří let není v posledních dekádách již raritou. Theatre for Very Young (TVY), Theatre for Early Years (TEY),¹³⁸ či Baby Theatre¹³⁹ je sice stále specifickou mezioborovou disciplínou, ale nikoli již výlučnou, jako tomu bylo v době prvních pokusů zhruba před čtyřiceti lety. Historie se začala psát na přelomu 70. a 80. let, kdy dvě londýnské společnosti Theatre Kit a Oily Cart¹⁴⁰ začaly hledat vhodné divadelní prostředky pro publikum mladší pěti let. Později, v roce 1987 uvedla Joëlle Rouland první představení pro batolata ve Francii.¹⁴¹ A v téže roce Roberto a Valeria Frabetti představili scénický projekt s názvem *Voda* nejmladšímu publiku v boloňském divadle La Baracca – Testoni Ragazzi.¹⁴² Postupně se fenomén produkcí pro nejmenší v západní kultuře rozšířil. V současnosti scénická či performativně-participativní díla nebo aktivizační počiny pro tuto cílovou skupinu vznikají v nejrůznějších podmínkách a prostředích, od amatérských skupin po vysoce profesionální divadelní soubory a instituce, a to v nejširším žánrovém spektru, různé hodnoty a umělecké kvality.

V České republice se oficiálně za první *batolecí* projekt považuje Batosnění¹⁴³ slovenské režisérky Moniky Kováčové, které uvedla v roce 2014 v produkci Studia Damúza. Historicky první inscenace Národního divadla a Laterny magiky určená pro batolata měla premiéru na Nové scéně dne 16. března 2022. Batolatům se zde otevřel přitažlivý¹⁴⁴ svět, který stimuluje a aktivizuje smyslové vnímání a je zcela přizpůsoben jejich kognitivním a motorickým schopnostem a dovednostem. Ocítají se v úplně nové realitě, otvírají se jim divadelní dveře k dalšímu typu poznávání a rodičům poskytuje inspirativní platformu ke hře a skrze ni

¹³⁸ WATSON, Ben-Fletcher. *Executive Summary BFW 2016*, 365 s. Dostupné zde: http://dm16174qrt2cj.cloudfront.net/Downloads_Research/BenFletcherWatson2016-MoreLikeAPoem-Research.pdf [cit. 1.6.2023].

¹³⁹ Theatre for Early Years, podrobněji zde: <https://www.assitej-international.org/en/category/professional-networks/small-size/> [cit. 1.6.2023].

¹⁴⁰ Oily Cart, podrobněji zde: <https://oilycart.org.uk/about/our-story/> [cit. 1.6.2023].

¹⁴¹ Joëlle Rouland, podrobněji zde: <https://spectacles.enfancemusique.asso.fr/artiste/joelle-rouland/> [cit. 1.6.2023].

¹⁴² La Baracca – Testoni Ragazzi, podrobněji zde: <https://www.testoniragazzi.it/> [cit. 1.6.2023].

¹⁴³ *Batosnění* [divadelní inscenace]. Režie: KOVÁČOVÁ, Monika. Praha: Letní scéna Vyšehrad Praha. Studio DAMÚZA Praha, premiéra 31. 8. 2014.

¹⁴⁴ Ke dni 7. 6. 2023 bylo odehráno 98 repríz inscenace *BatoLaterna*, z toho dvě v Německu a čtyři v Norsku. Všechny termíny v sezóně 2022/2023 byly vždy během prvních hodin předprodeje vyprodány, obsazené termíny pro sezónu 2023/2024 trend potvrzují.

k podpůrnému rozvoji svých dětí. „*BatoLaterna má velmi milou poetiku, dětem se nevnučuje a nesklouzává k laciným snahám o upoutání pozornosti. Scéna a všechny rekvizity jsou náramně barevné a nápadité, ale ne křiklavé a vizuálně bulvární, jak to často u hraček i divadla pro děti vídáme. Inscenace je hravá, veselá a hlavně chytrá. Nepotřebuje efekty, k zabavení diváka z nejnáročnějších jí stačí tři páry ponožek.*“¹⁴⁵

BatoLaterna, autorský projekt pro tři interprety (baletku, tanečníka a akrobata), tematicky pracuje s cykličností času, orámovaným jedním rokem, konkrétněji se střídáním čtyř ročních období (jaro, léto, podzim, zima) a denních fází znázorněných běžnými rituály (například probouzení, oblékání, hraní, vycházka, tišení). Režijně-dramaturgický koncept vychází z každodenních činností, které jsou však významně rozvíjeny fantazijní optikou, kterou batolata vnímají a dokonce přistupují na náš záměrný princip objektového idiomorfismu¹⁴⁶. Soustava scénických objektů vyvolává potřebu vlastních označení. Komunikuje se pohybovými akcemi na škále od klasického baletu k pantomimě po pozemní akrobacii s prvky breakdance ve vztahu ke všem objektům a specificky zabydlenému prostoru. Běžně dostupné ale i originální předměty jsou všechny shodně odvozené od zcela všedních věcí, materiálů a přírodnin, jako je příkrývka, ponožky, deštník, meloun, kobliha, strom, dort, žížala, kachna, míč, noha, úl a další.

Tabulka 9 Scénický objekt

Scénický objekt je [pro autorku] souhrnným označením pro scénografickou množinu objektů, které se dále svou účelovostí, symbolickým přesahem a možnostmi vztahování se dělí na základní subkategorie dle prostoru, formy a vlastností materiálu (materiální, hmotný původ). Z prostorového hlediska jsou v BatoLaterně objekty rozmístěny v úrovni očí a do výšky batolete, dále respektují výšku a zorné pole dospělého a zároveň přiznaně pracují s hloubkou a perspektivou prostoru. Dále je u scénických objektů zohledňována jejich fyziognomie a stabilita.

Tabulka 10 Performativní objekt

Z výzkumu vyplývá, že performativní objekt je určitým typem scénického objektu, jenž vykazuje takové vlastnosti a kvality, jimiž významně ovlivňuje chování, konání a jednání performerů, v případě BatoLaterny taneční choreografie a pohybové partitury. Konkrétním příkladem pro vztah performativního objektu a choreografie je mimo jiné kulovitý objekt

¹⁴⁵ KESSLER, Michaela. *BatoLaterna je krásný počín, kterého si rodiče málo váží*. Opera+, 23.3.2022. <https://operaplus.cz/batolaterna-je-krasny-pocin-ktereho-si-rodice-malo-vazi/> [cit. 15.11.2022].

¹⁴⁶ „Idiomorfy (z řec. *idios* = vlastní a *morph* = tvar).“ Podrobněji viz THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015, s. 372.

sestavený pro tuto příležitost ze dvou průsvitných deštníků, zpevněných proti sobě vedenými tyčemi bez rukojetí. Tento objekt dále splňuje kritéria nad-reality (surreality) s rozeznatelnou oporou ve výchozí účelovosti (viz kapitola 1.3). Rozšiřuje obecně známé (tanec, deštníky) o nové rozsahy, čímž vedle estetického, silně emočního zážitku generuje asociace. Performativní objekty se zde propisují i do dalších audio-vizuálních inscenačních rovin (hudby¹⁴⁷, animace, světelné kompozice¹⁴⁸). Konkrétním příkladem pro vztah performativního objektu a zvuku je mimo jiné dřevěný předmět kónického tvaru (lidově káča). Nahrávky trajektorií jeho pohybu, vyvolaného vědomou manipulací performerů, a také prostorově rozvržený sound design, navozují pocit plasticity prostoru. Svou hlasitostí znásobují i původní velikost objektu, obecně jeho vzhled. Empirií se s každou reprízou verifikuje předpoklad, že vnímané se prolíná s vjemy ostatních smyslů, kdy například viděná miniatura může vyvolávat dominantní sluchový vjem a tím umocňovat vlastnosti předmětu. Performativní objekt tak může vědomými, kvalitními stimuly vykazovat potenciál percepční multiplicity s přesahem k interpretační diverzitě od líbivosti po vyslovení myšlenky či pojmenování metafory. Performativní objekt svou existencí také podtrhuje charakterotvorné rysy postav nebo se zásadně podílí na jejich explikaci. Konkrétním příkladem pro vztah performativního objektu a postavy je zde mimo jiné plášť, klasifikačně dále oscilující mezi kostýmem, rekvizitou a dekorací. Tři pláště, barevně odlišené i s vědomím, že každá barva ovlivňuje náladu a psychické rozpoložení, jsou každou postavou záměrně využívány odlišně. V prvním případě je hlavním cílem jednostranná manipulace směřující k uspokojení fyziologických potřeb, a to navození tepla přikrytím se (postava Popleta). Ve druhém je plášť prostředkem ke hře a vybízení ke komunikaci až sociální interakci (postava Rošťák). Pro třetí postavu (Panenka) jsou pláště objekty, o které převážně pečuje, urovnává je, nebo je napomáhá obléknout, čímž je navrácí svému původní účelu.

2.4 Proces

Tvůrčí cestu nejvýznamněji formovalo zúčastněné pozorování hry s batolaty. Režijně-dramaturgická koncepce vykryštovala teprve po rozřídění sběru materiálu z terénního výzkumu. Vznikla struktura systematicky řazených výstupů, která ale zahrnovala verbalizované asociativní mapy, pocitové obrazy z kreseb a malůvek, nalepených fotografií,

¹⁴⁷ „Důležitou úlohu v inscenaci zastává i hudba, která vše podbarvuje s neslychanou libozvučností a lehkostí a současně je parádně zábavná. Vše už pak dokresluje jen vkusná projekce v zadním plánu a světla přizpůsobená tomu, že maminky potřebují na svá dítka vidět.“ KESSLER, Michaela. *BatoLaterna je krásný počin, kterého si rodiče málo váží*. Opera+, 23.3.2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/batolaterna-je-krasny-pocin-ktereho-si-rodice-malo-vazi/> [cit. 15.11.2022].

¹⁴⁸ „Inscenace je doprovázena jemnou a hravou hudbou, která skvěle dotváří celek a navozuje kouzelnou atmosféru, stejně jako nasvícení scény a celková barevnost, ať kostýmů, kulís či velice povedené projekce na zadním plátně.“ BLAŽKOVÁ, Tereza. *BatoLaterna, okouzluje batolení s profesionály*. Taneční aktuality, 28. 3.2022. Dostupné z: <https://www.tanečníaktuality.cz/recenze/batolaterna-okouzluje-batoleni-s-profesionaly> [cit. 21.11.2022].

výstřižků a vzorků materiálů a vedle otázek po smyslu, přesahu a dopadu také soupis osobních přání a postřehy z praxe v divadle i z oblasti odborné podpory¹⁴⁹ rodičovství s kojenci a batolaty. Tyto poznámky v sobě zahrnovaly akcent na vizuální podněty, jako jsou pastelové barvy a výtvarná jednota, na inspirativní materiály ve smyslu hmoty a její textury, tvarů s důrazem na jejich možnosti transformace, dále obsahovaly soupis každodenních situací a k nim vztahující se dětské rituály. Snové paralely ke skutečnosti byly odvozovány logikou batolete, které takový svět vidí – nazírá na něj poprvé či jako poprvé, nebo rozhodně jinak a proměnlivě dle fáze svého vývoje a aktuálního stavu.

Na další úrovni příprav po vytřídění jednotlivých kapitol se pozornost upnula k nepostradatelným detailům, jako například definování opěrných bodů skrze významotvornost objektu, nalezení a ukotvení funkčních vracejících se prvků a motivů v manipulaci s objekty, vyvíjení pohybových partitur s vědomím sníženého zorného úhlu. Akce jsou často vedeny v úrovni očí malého diváka, tj. vleže na břiše a na zádech, na patách, ve dřepu, na kolenou, na loktech, a současně je jejich zrak veden záměrně i výš nebo do hloubky prostoru. Klíčem k výstavbě choreografií a výstupů se vždy stal tvůrčí úkol (vůle a touha postavy) vycházející z jasné představy podléhající nadřazenému tématu a konkrétní činnosti s ním a s objektem spjaté: např. chci spát (přikryji se pláštěm), jdu ho polechtat (sundám mu ponožky), ať se probudí (vezmu mu plášť), mám chuť roztočit káču (pokus roztočit káču na chodidle), představím si parník (proměna originálního objektu akcí z "vejce" v "plavidlo"), je čas vyvést kachničky na vodu (kachničky s Panenkou "vyplouvají" na sametové stuze do prostoru, viz *obrázek 24*) atp. Dále názorným příkladem repetitivního haptického prvku, dramaturgicky migrujícího a rozvíjeného motivu jsou již zmiňované, miniaturní dřevěné rotující objekty kónického tvaru (lidově káči), které vybízejí k dobrovolné interakci. Tyto drobné objekty jsou v příbuzenském vztahu (mj. i slovní hříčkou) s káčami z dřevěného masivu o váze tří kilogramů a paralelou ke kačenkám – kachničkám, a to na základě kontrastu materiálu a jeho vlastností (dřevo – plyš), dále násobené velikosti (miniaturní – objemné), jiného tvaru (kónický tvar – forma á la žehlička) a rozdílného směru pohybu (rotace – linie). Dřevěné káči jsou zde metaforou dešťových kapiček, díky nimž vzniknou louže a nakonec vodní plocha, přirozené prostředí pro život kachniček. A například nižší zorný úhel pohledu výrazně namotivoval choreografii na baletních špičkách, tak spjatou právě s kachničkami. I tato specifická obuv se stala nejen prostředkem pohybové stylizace, ale také objektem stimulujícím smysly. Panenka

¹⁴⁹ Vedle profesionální umělecké činnosti jsem v letech 2008-2010 absolvovala certifikovaný výcvik laktačního poradenství v Thomayerově nemocnici v pražské Krči, zastřešený Laktační ligou ČR. Dále jsem jednou z celkem dvaceti osobností a odborníků, kteří za svou kontinuální činnost v oboru získali historicky první a dosud jediné ocenění laktačních poradkyň a dlouholetých podporovatelů kojení v ČR. Cenu zastřešuje Laktační liga ČR, Baby Friendly Initiative ČR, WHO/UNICEF a předávala se v pražském klášteře Emauzy v září roku 2018 u příležitosti 20. výročí založení Laktační ligy v České republice.

jako baletka vstupuje do prostoru. Na ramenou podpírá deštník coby hnízdo kachní maminky sedící na vejcích. Kráčí diagonálně prostorem, poklepem špiček do podlahy naznačuje ťukání výše zmíněných dešťových kapiček o zem. Smyslová aktivizace je sice v BatoLaterně nejhluběji rozvíjena v oblasti haptiky, přesto neopomíná žádnou příležitost k maximálně účelnému rozvrstvení podnětů.

Neodmyslitelnou součástí příprav se stal exkurz do vývojové psychologie za odborné supervize psychologů, speciálních pedagogů a psychoterapeutů a sebezkušenostní průzkum pohybových vzorců u dětí od dvou měsíců do tří let. Interpreti dostali možnost ověřit si na vlastním těle, v čem se například při vykonávání určitého pohybu odlišuje konstituce dospělého člověka od batolete a kde se na rozdíl od vyvíjejícího se organismu mohou i pro trénované tělo objevit limity. Uvedené poznatky jsou rozpoznatelně zakódovány do choreografií, ať sólově (například úvodní sekvence Panenky), nebo skupinově (například soutěž, kdo se dříve doplazí k "žížale"). Stejně tak důležitou rovinou byla komparace znovu naučených pohybových principů (sed, přesuny) se samotnými batolaty ve věku od sedmi měsíců do tří let a potvrzení si, že každý jedinec vykazuje individuální tempo rozvoje a nezřídka pro dosažení cíle vyhledává originální řešení na základě vlastních způsobů fyzické kompenzace. Jen šíře způsobů lezení či přesněji přesunů po břiše nebo v pololehu u dětí do období prvního kroku, které jsme při pohybu pozorovali, byla ohromující. Podobný výsledek přinesla observace sedu. I tyto výsledky jsou ve fyzických partiturách zakomponovány a zobrazují se v detailech, například sed na patách. Možnosti provedení zahrnují kromě symetrické pozice, kdy jsou akrobatovy nohy paralelně uloženy pod sedacími kostmi a zatíženy rovnoměrně, také překřížení nártů, čímž dochází k přetížení jedné strany, ale díky "lodičkovému" posedu není narušena rovnováha. Z dalších pozic to je například častý sed s chodidly vedle těla, kdy rozšíření tělesné plochy usnadňuje vyvažování nerovnováhy.

„BatoLaterna není obtížné představení co do interpretační virtuozity, ale nároky v úrovni nadhledu, vnitřní vyrovnanosti a schopnosti přizpůsobit se aktuálnímu dění daleko převyšují celovečerní balet. Všichni tři interpreti odvádí na jevišti skutečnou uměleckou práci a jsou noblesními strážci pomyslné divadelní brány, do které mohou děti skrze BatoLaternu vstoupit nezvykle brzy.“¹⁵⁰

Na interprety je neustále kladena nejen zodpovědnost za profesionální umělecký výkon v širokém spektru dovedností (tanec, akrobacie, pantomima, herectví, manipulace objektu, muzikalita projevu), ale také za celkový dojem na základě komunikace a interakce s publikem,

¹⁵⁰ KESSLER, Michaela. *BatoLaterna je krásný počín, kterého si rodiče málo váží*. Opera+, 23.3.2022. <https://operaplus.cz/batolaterna-je-krasny-pocin-ktereho-si-rodice-malo-vazi/> [cit. 15.11.2022]

kteřá se ne vždy dá vůbec předvídat. Na zkouškách¹⁵¹ se často ověřovala srozumitelnost a atraktivita situací právě s batolecími návštěvníky. Vyhodnocovalo se, jakým způsobem a kdy nejčastěji padají zábrany ke vstupu do dosud neprozkoumaného prostředí a dokonce do kontaktu s neznámými lidmi. Během každého představení nastávají nejrůznější situace, které nutí interprety okamžitě vyhodnocovat další postup, aniž by dekonstruovali nebo devalvovali jakoukoli inscenační rovinu. Pro příklad popis situace začíná u napřímení baletky (Panenky) v kapitole *Jaro*. V obou rukách drží deštník v úrovni ramen a na nohách má již zmiňované baletní špičky, jimiž ve stoji na palcích střídavě vyťukává rytmus do podlahy. Pak roztočí piruetu, podrží rovnováhu i deštník s hnízdící kachní maminkou. V tom se do její dráhy pohybu vybatolí zvědavé dítě, aby si mohlo sáhnout na to "růžové", co tak hezky rytmicky ťuká do podlahy. Jenže, co když se svou nepředvídatelnou koordinací pohybů batole nevědomky vystaví vyztužené baletní špičce? Jak takovou situaci vyhodnotí tanečnice? A rodič, průvodce? Co se nabízí za možnosti?

- A) Baletka zastaví a nabídne své špičky k doteku? Ale kdo by za Panenku převzal její taneční part, aby se špičky dostaly do zorného pole ostatních diváků, usazených okolo hrací plochy? Musí se rychle rozhodnout, zda již vše podstatné bylo ukázáno a tím sděleno.
- B) Točí se bezpečně dál, aby diváci nepřišli o její sólo, a batolátku se věnuje druhý tanečník, který k němu dotančí (například s náhradními špičkami) v rukách, aby se jich dotklo a případně samo ťuklo? Nebo je mu tanečník bezpečným průvodcem přibližování se, aby se nedostalo za záda baletky, která na dítě objektivně nemůže vidět?
- C) Zacílí pohled na domnělého průvodce, zda jej napadne vyzvednout si své dítě na jevišti, před kterým tanečnice několikrát nad rámec choreografie zatřukala?

Režijní kniha¹⁵² *BatoLaterny* připomíná skicák, atlas metafor reality, záznamník tušených kolizí a z toho plynoucí heslář možných řešení nepředvídatelností. Často se v ní objevují slova: měkčeji, zvědavě, tichounce, nádech a pohled do očí, u země, převzít předmět z ruky do ruky, rozehrát od účelu k absurditě, rozvinout do prostoru a jeho úrovní atp. Opakuje se zde často požadavek, aby se skrze objekty vracely motivy a opakovaly hlavní pohybové principy a aby se postupně v onom pomyslném domě zvaném inscenace ukotvily opěrné pilíře, jako například

¹⁵¹ Realizační období je datováno od 3.1.2022 do 15.3.2022, zkoušelo se v každý všední den 4-5 hodin na zkušebně Národního divadla. Přípravné workshopy s účinkujícími byly uskutečněny v prosinci 2021 v rozsahu 8 hodin.

¹⁵² Příklad z režijní knihy, která sama o sobě je koláží literárních stylů, v níž se organicky prolíná fikce a realita, účelovost s poetikou a surrealismem: „Zkouška, den 10.: choreografie *Usínání a Ponožky*, baletní sólo *Královny dešťových kapek z kachní pohádky*, *beatbox pro batolata s hudebníkem a návrhy strategií kdo s koho*, když zmizí rekvizita v rukách *batolete*. Hledání fyzických ekvivalentů k psychomotorickému vývoji dítěte do tří let a jejich zařazení do úvodní kapitoly. Výzva – jak zpomalit prvky *break dance* a dopadnout jemně až neslyšně a v prostoru zanechat kinetický otisk?“ STREJČKOVÁ, Hana. *Režijní kniha BatoLaterna*. Osobní archiv, 2022.

tři páry ponožek, káči asociující dešťové kapky, hebké kachničky nebo kouzelný meloun, díky nimž se mohou dobře cítit jak interpreti, tak hlavně diváci různého věku. Zkoušení BatoLaterny vynikalo nad mnohé jiné svou hravostí a objevováním důvtipných překvapení v konfrontaci právě s těmi nejnáročnějšími diváky, jakými batolata bezesporu jsou. „*Hra umělecká a hra dětská se napřed protnou a postupně až i prolnou. To je velký třesk a úchvat události jménem Batolaterna.*“¹⁵³

2.5 Prostor a scénografie

Prostor BatoLaterny je vymezen jevištěm Nové scény.¹⁵⁴ „*Prostor je reálným fenoménem. [...] Prostor vnímáme smysly, a stejně jako ostatní smyslově vnímatelné skutečnosti a materiály se tedy může stát výrazovým prostředkem.*“¹⁵⁵ Rozlehlá herní plocha, v zadní části ohraničená projekční fólií, je bez bariér. Scénu pokrývá bílý baletizol, na který navazuje hlediště, jež je naznačeno třemi koberci v barvách odkazujících k ročnímu období (jaro, léto, podzim čili zelená, žlutá, hnědá). Interpreti se pohybují v polo-aréně. Publikum je usazeno ze tří stran na dvou řadách polštářů, kdy přední patří zpravidla dítěti, zadní průvodci. Pro zachování respektu ke znevýhodněným osobám je za nimi k dispozici řada židlí nebo plyšem potažený válec jako zábrana, hradby či dlouhá měkká pohovka. Díky uspořádání prostoru sledují diváci představení z bezprostřední blízkosti, aby v případě zájmu mohli do něj kdykoli vstoupit i z něj odejít. Svícení vytváří atmosféru jednotlivých fází roku, podporuje plasticitu prostoru, zároveň velkoryse zohledňuje diváckou potřebu vidět, a současně nebýt oslňován. Respektuje dvě projekční plochy (na horizont a na podlahu) i diváky v určitou chvíli pohybující se úplně všude. Nikdy nedochází ke klasickému divadelnímu ponoření do tmy v oblasti publika a také jsou neustále osvětleny východy a přilehlý prostor hlediště. Součástí scénografie jsou pojízdné lampičky a závěsné lampy, které připomínají úly, někomu zakuklené housenky či vosí hnízda. Dalším světelným zdrojem a kinetickou kulisou je průběžná akvarelová animace na horizont, vztahující se k ději na scéně. Principy Laterny magiky jsou dále využity v projekci na podlahu, od prostorově téměř neměnné, jako jsou louže, po videomapping hmyzích tvorů na objekty a zem, nebo poletujících listů. „*Říše snů – kam jsou děti pozvané – je dějově i scénograficky připravena na míru věku dětí: roční období. Tanečníci*

¹⁵³ HORANSKÝ, Miloš. *Na jevišti se smí i kojít. BatoLaterna je hodna iniciačního ducha Alfréda Radoka*. Lidové noviny, lidovky.cz, 31. 5. 2022. https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/batolaterna-nova-scena-narodniho-divadla-alfred-radok-jeviste-kojeni.A220531_114656_In_kultura_ape [cit. 1.12.2022].

¹⁵⁴ Při hostování BatoLaterny je zásadní bezbariérovost jeviště a hlediště.

¹⁵⁵ MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Přeložila Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2002, s. 195.

– žena a dva muži – tančí groteskní a poetické miniatury, spoluvytvářejí roční období, přinášejí rekvizity (balóny, hračky, kachničky aj.).¹⁵⁶

Scénografii tvoří výrazné objekty, jejichž základní vzájemnou odlišnost je možné odvodit na první pohled (barva, rozměr, tvar, materiál). Předobrazem jim byla realita, jako například noha, strom, žížala, fontána, kobliha, boty aj. Další krok vedl k úpravě velikosti, zpravidla takovému zvětšení, aby původně naturalistický objekt znásobením své velikosti rozšířil jak svou účelovost, tak nabídl variabilní využitelnost (k pohybu, pro manipulaci) a tím i symbolický přesah. Navazující fáze spojovala některé objekty do vyššího celku, tedy vícesložkového objektu. Například "stromy" (také jsou nazývány jako lízátka, balóny, planety atp.) nakonec vyrůstají z obrovské "nohy" (lavice, roury atp.) a slouží nejen jako estetická a funkční dominanta scény, ale také jako prostorová hranice nebo průlezka. Dočasnou úschovnou menších předmětů se stal "meloun" (jinak i slunce, kaštan, bodlák, zakuklený brouk atp.) plný míčků a s dílky, které se po oddělení od svého základu proměňují v houpadla pro děti. Konstrukce a vlastnosti objektů podporují jejich dlouhodobou udržitelnost, ale také se pracuje s transformací tvaru dle inscenační potřeby (meloun rozložitelný na díly, fontána s vytahovacími provázky aj.). Barevné spektrum objemných předmětů se záměrně s ohledem na vnímání dětí ponořilo do pastelových odstínů s využitím vzájemných kontrastů a geometrických i křivolakých linií. Veškerá výprava zahrnuje haptické stimuly, některé objekty jsou také cíleně tvarově poddajné (viz obrázek 23). *„Uspořádáním hmatových počítků podle určitého záměru vznikne nová hmatová kvalita. Tuto situaci můžeme srovnat například s hudebním akordem nebo barevnou škálou, v nichž tóny nebo barvy už nepůsobí samostatně: tyto vědomé (či nevědomky dovršené) kombinace se stávají smysluplným celkem, který je svou organičností schopen obnovit [poznámka: v případě batolat prohlubovat] naše vnímání života.“*¹⁵⁷ Proto je textura složena minimálně ze dvou vrstev různorodého povrchu, například měkkého plyše s krátkým vláknem a z jedné až tří vrstev netoxické barvy. Scénografie včetně drobných rekvizit byla vyrobena s požadavkem na bezpečnost, hygienické nároky a možnost pravidelného čištění.

¹⁵⁶ HORANSKÝ, Miloš. *Na jevišti se smí i kojít. BatoLaterna je hodna iniciačního ducha Alfréda Radoka*. Lidové noviny, lidovky.cz 31. 5. 2022. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/batolaterna-nova-scena-narodniho-divadla-alfred-radok-jeviste-kojeni.A220531_114656_in_kultura_ape [cit. 1. 12. 2022].

¹⁵⁷ MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Přeložila Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2002, s. 25.

2.6 Analýza objektu

Upřesnění výše vyřčeného a doplnění dalších detailů ke zkoumanému teritoriu může přinést důkladnější rozbor jednoho kusu scénografie, jenž je zanesen pod značkou Meloun A204 (viz *obrázek 20, 21*).

Objekt evidovaný jako číslo A204 vzešel od svého vzoru, vodního melounu, i když může svou skořepinou také připomínat například nedozrálý kaštan. Rozložitelný předmět je kulovitého tvaru o průměru 800 mm, kdy spodní půlkoule od země dosahuje výšky 400 mm a je uzavřena látkovým poklopem připevněným na suchý zip. Struktura půlkulové báze a čtyř horních odpojitelných dílů je vyrobena z polystyrenového jádra a zajišťuje stabilitu. Báze je pevným krunyřem pro úschovnu stovky míčků¹⁵⁸ o průměru 65 mm a hmotnosti 0,85 kg. Pro vnější potah byl zvolen žlutý mikroplyš. Vnitřní, na první pohled neviditelné plochy jsou potaženy tmavě modrým mikroplyšem. Textura je u spodní půlkoule doplněna natřenými kolečky o rozloze spojeného palce s ukazovákem na dospělé ruce, přes ně jsou ještě nalepená menší látková kola, z jejichž středů vyčnívá krátký provázek. U vnitřních dílů jsou vrstvením barev domalována pomyslná jádérka melounu. Spodní polokoule a srpky jsou pospojovány provázky. Z řemeslných prací prošel Meloun A204 rukama truhlářů, čalouníků, kašérskou dílnou a malírnou. Složený objekt je s ohledem na tvar a hmotnost možné manipulovat v jednom, ideálně dvou lidech. Spodní půlkouli dokáže širokým úchopem obejmout jeden dospělý tanečník, pro nezastínění vizuálního pole je však nutné umístit objekt nad hlavu.

Objekt jako dekorace

Objekt číslo A204 je na jevišti umístěn uprostřed v zadní linii v blízkosti projekční fólie. Je zakomponován do prostoru tak, aby vizuálně komunikoval s animací a videomappingem. Svým vzhledem (barevnost, rozměr) výrazná koule od pohledu láká ke kontaktu. Mnoho malých diváků si ji vyhlédne jako cíl lezení nebo pro jiný typ svého přesunu, někteří se snaží o její překulení, povalení. Objekt je zajištěn prstencovou podstavou, která připomíná plovací kruh, jen je užší, tvarově asymetrický (později využíván dětmi k ohrazení míčků nebo ke hře s kachničkami).

¹⁵⁸ V době vzniku inscenace bylo před batole ve věku devíti měsíců, kdy již bezpečně sedělo, postaveno osm typů míčků různé barvy a materiálu. Okamžitě sáhlo po modrém míčku velikosti tak akorát do své dlaně. A to jsou typově právě ty míčky, které se sypou z kouzelného melounu, jenž pomyslně odemýká hernu.

Účel objektu

Objekt číslo A204 plní dekorační funkci a také svůj účel úschovny míčků, které symbolicky oddělují představení od herny. Po oddělení horních částí a vysypání míčků se polokoule stává kopcem ke zdolávání, nebo naopak houpající se skořepinou asociující bazének. Srpký melounu jsou uzpůsobeny k houpání malých dětí. Meloun A204 je performativním objektem s prokazatelnou účelovostí a možnostmi transformace.

Objekt v pohybové partituře

Objekt číslo A204 svým rozměrem a tvarem vybízí tanečnický ke spolupráci. Když meloun manipuluje pouze jeden z nich, musí objekt nadzvednout nad nebo na hlavu, aby neztratil přehled o svém okolí a předešel srážce s pobíhajícími dětmi. Přirozeným vyrovnáváním rovnováhy se performer s melounem pohupuje. Jsou-li pro meloun k dispozici dva, mohou si dovolit držet objekt mezi sebou a dokonce se roztáčet. Obecně meloun povzbuzuje rotační a houpavé pohyby.

Význam objektu

Objekt číslo A204 je dramaturgicky zásadním milníkem. "Meloun" je znakem nadcházející a velmi očekávané změny. Vysypáním svého obsahu se celkově rozvolňuje již citelné napětí ve smyslu natěšení publika a představení zřetelně ústí v hernu.

Objektový významotvorný práh

Objekt skrze fyzickou manipulaci tanečnicků vyjevuje vzkaz, a to setření pomyslných hranic mezi "pozoruji a participuji" a "hrají si". Meloun je objektovým prahem, jenž však striktně nerozděluje narativ na před a poté, ale propojuje obě prostředí. Veškeré dění i prostor se od dané chvíle stávají zcela propustnými. Svou účelovostí a významem je nezbytnou obsahově-kontextuální jednotkou inscenace.

Symbolický přesah

Objekt číslo A204 asociuje nejen meloun, ale také slunce nebo pampelišku, obrovský balón, měsíční srpký či již vyřčený nedozrálý kaštan.

Dekontextualizace objektu

Meloun A204 je objektem, jenž se díky cílené manipulaci, která plně respektuje jeho linie a objem dramaturgicky stává transformačním pilířem mezi třetí a čtvrtou kapitolou, je zásadním prahem mezi inscenací v interaktivním, participativním formátu a performativně propustným prostorem. Veřejnou proměnou své fyziognomie dekomponuje původní tvar, představu, účel a je uváděn do nových souvislostí. Rozděluje se na samostatné funkční části, kdy každá z nich má potenciál odlišně ovlivnit vztahování se performerů k objektu. Tyto "melounové srpky", umístěné do prostoru, postupně kvalifikují hrací plochu jako vznikající hřiště.

Další příklady scénických a performativních objektů

Kulaté, půlkulové nebo oblé tvary jsou ve scénografii zastoupeny hojně. Patří sem i molitanové míčky o rozměrech 90 mm v průměru, které díky své přilnavosti a měkkosti přecházejí z konkrétního do abstraktního tvaru a snadno je zmáčkne i dětská ruka. Symbolizují podzimní pestrost, jejich putování prostorem je odvozeno od rozfoukávání listů větrem a nápodoby pohybu housenek (viz odkaz k cykličnosti času a přírody, kdy světelné zavěšené objekty představují kokony). Tři molitanové míčky jsou na scénu nejprve přineseny tajně, aby se najednou objevily v rukách akrobata a díky motivované manipulaci se proměnily v píďalku. Asociace je v danou chvíli podpořena i projekcí lezoucí píďalky prostorem. Z triády míčků představující lezoucí housenku se brzy nato například stává mouchou s mnoha očima, pro někoho však tvar může připomínat spíše tajícího sněhuláka. Objekt zde vedle své účelové funkce, kdy je využíván jako kutálející se míček a je současně předzvěstí nadcházejícímu otevření scény, rozvíjí symbolickou rovinu. Má poetický přesah a plní také roli nenahraditelného partnera, který tanečnickovi určuje způsob manipulace a doprovodného pohybu a iniciuje asociativní proud k poznávání nových skutečností vzniklých akcí s objekty.

Plášť půlkruhového střihu plní funkci charakterizační, neboť barevně odlišuje od sebe jednotlivé postavy (Popleta má žlutý, Rošťák modrý a Panenka růžový), dále je rekvizitou – dekou k přikrytí, a také objektem, jehož povrchové vlastnosti jsou využity ke skluzu, ke hře na schovávanou, nebo jako záminka k vzájemnému hašteření. Na závěr představení se všechny tři pláště pokládají na podlahu do tvaru kruhu a stávají se hrací podložkou pro batolata, bezpečným hnízdem ke hře i odpočinku.

Deštníky, původně dva praktické předměty, jejichž primární účel je chránit osobu před deštěm, se svým spojením v místě tyčí transformovaly v jeden objekt kupolovitěho tvaru. Jeho oblá

forma se stala východiskem k pohybové trajektorii tanečníka (viz *obrázek 21*), jenž následuje impuls vedený z periferie a postupuje od nerovnováhy přes vyvažování ve vertikálním i horizontálním směru ke stavu aktivní nehybnosti. Každým zhoupnutím spojených deštníků dochází k dynamické reakci tanečnickova těla, který svým pohybem asociuje mořské vlny, z nichž se vynořuje a záhy opět klesá "ohromná bóje". Tanečník se přibližuje a snižuje k dětem, aby si na fascinující objekt sáhly, nebo se skrze jeho transparentní stěny podívaly.

„Tři účinkující, Pavlína Červíčková, David Stránský a Matěj Petrák, v rolích Panenky, Rošťáka a Poplety nevytvářejí složitý příběh, ale hravě a velice jemně provádějí děti poznáním okolního světa a jeho pozoruhodností. Využívají velké množství nejrůznějších barevných, nápaditě řešených rekvizit a kulis, ale také úplně obyčejných, každodenních věcí. Jedna z nejzábavnějších etud si vystačí s třemi páry barevných ponožek.“¹⁵⁹

Paradoxně, a právě v kontrastu k interpretační bohatosti jiných objektů, tři páry ponožek zůstaly od začátku do konce ponožkami (viz *obrázek 22*). Záměr objektové jednoznačnosti se zde stal prevencí tříštění pozornosti, aby přímo vedl k choreografii s požadovaným akcentem na expozici postav a upozornění na charakteristické prvky, jejich vztahy a společný cíl (navléct si svoje ponožky). Ponožky svým účelem a dle konvence patří na nohy. Pokud by se však natáhly na ruce, proměnily by se v maňásky a tímto až z objektu na subjekt, umístěním na kolena by připomínaly čepičky na hlavičkách figur, v rukách by zase vypadaly jako mošničky na drobnosti atp. Jít touto cestou by zde znamenalo odklonit se z tempa a celkově se vzdálit tvůrčímu úkolu. Cílem této jedné fyzické partitury je, aby všechny postavy měly na nohou natažené ponožky (ideálně své barvy: žluté Poplety, růžové Panenka, modré Rošťák), a proto rozvíjí jevištní existenci objektu na dětském principu "já chci, já si vezmu". A právě tři barvou odlišené páry ponožek definují jednak, které postavě by měly patřit (na základě barevné shody s dalšími částmi kostýmu) a za druhé, jakým způsobem se k ponožkám dostane. Tímto se objekt stává i prostředkem k charakterizaci postavy. Například Panenka má mít růžové ponožky a ačkoli je na počátku měla, po mnoha výměnách si je nasazuje až na samotném konci výstupu díky tomu, že dvě další postavy vyčerpáním "usnou". Naopak Rošťák má nejprve svůj pár schovaný v kapsičkách a až vyčerpá kombinace úlovků u partnerů, vyčaruje ty své, aby si následně nasadil páry dva, čímž na Popletu nezbude ani jeden. Nakonec do další kapitoly vstupují oba tanečníci s jednou ponožkou svou a druhou cizí v modro žluté kombinaci. Tato scéna u mnoha dětských diváků probouzí touhu po nápodobě a buď stahují ponožky samy sobě, nebo svým průvodcům. Někteří ke svému nemilému překvapení dokonce zjistí, že mají punčocháče.

¹⁵⁹ BLAŽKOVÁ, Tereza. *BatoLaterna, okouzluje batolení s profesionály*. Taneční aktuality, 28. 3. 2022. <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/batolaterna-okouzluje-batoleni-s-profesionaly> [cit. 21.11.2022].

2.7 Symbolický interakcionismus

Divadlo pro malé děti nelze abstrahovat od interaktivity, ostatně by se ochuzovalo i o bezprostřední reakce. Bez určité formy participace dětský divák rychle ztrácí pozornost a hledá jiné stimuly. Interakcí zde však není myšleno samovolné pobíhání prostorem či vědomé narušování průběhu představení za účelem strhnout veškerou pozornost na sebe. U starších, kognitivně vyspělejších dětí, je vhodné povzbuzovat aktivní pozorování z hledišť a korigované zapojování, naopak u sotva lezoucích je zase prospěšné motivovat je k pokusu o nezávislost a podporovat svobodu rozhodování se.

„O vztahu osoby a věci, člověka a předmětu, performerů a objektu můžeme hovořit i z hlediska symbolického interakcionismu, jenž je [podle Waynea a Claxtona] sociologickou perspektivou, která se zabývá konceptem, že jednotlivci jsou neustále definováni a předefinováni těmi věcmi (i ve smyslu symbolických reprezentací), které pro ně osobně mají význam. Uvádí tři základní pohledy. V prvním případě jedinec reaguje na své prostředí díky významu, který mu věci přinášejí. Ve druhé odvozuje význam ze sociální interakce s objektem nebo od objektu, ve třetí rovině pak připouští proměnlivost významu na základě individuální interpretace věci ve vztahu k sociální interakci.“¹⁶⁰

Symbolický interakcionismus lze aplikovat i na vznikající vazby při sledování BatoLaterny. Během účasti na představení se děti selektivně věnují objektům, které pro ně v danou chvíli mají význam. Silný segment diváků je například od samého začátku fascinován kulatým světýlkem umístěným v mobilním objektu, tvarem připomínajícím labuť, jenž ozařuje objekt pod sebou – kachničku z mikroplyše. Navíc dané světýlko po první kapitole zhasne a rozsvítí se zase až na závěr. Intuitivně odvozují důvod nasvícené "hračky", vykazují porozumění¹⁶¹ naznačené vzájemnosti.

První zjevná pobídka vstupu do prostoru přichází s "kapkami deště", které jsou rozeznatelné sluchem v hudební skladbě, v animaci jsou pak naznačeny jako roztržštění kapky po dopadu na zem a zvětšováním louží, jež se následně slijí v jednu. Výtvarně se sjednotí taneční plocha a horizont. Ve scénické akci s objektem představují dřevěné káči s modrou hlavičkou kapky. S ťuknutím dopadají na podlahu a dle své povahy rotují, obrazně jako by vytvářely kroužky na

¹⁶⁰ WAYNE, Barry. *Objects and Dramaturgical Perspectives*. 2015. Dostupné z: <https://www.waynebarry.com/2015/11/22/objects-and-dramaturgical-perspectives> [cit. 14.10.2022].

¹⁶¹ „Porozumění – mít pocit porozumění, je doprovázeno rozmanitě silným pocitem uspokojení (nebo podobným pocitem neuspokojení.“ VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Jan DVOŘÁK (ed.). Praha: AMU, 2017, s. 88.

vodní ploše. Děti zkoušejí káču chytit, uchopit a držet, poté se ji sami snaží znovu roztočit nebo předat svému průvodci s výzvou o spolupráci. Některá batolata káču na základě tvarové podobnosti pasují na dudlík. Dřevěný kužel, který naplňoval svůj účel a metaforu, batole povýšilo na šidítko, objevilo jeho novou funkci.

Kontakt s nejmenšími je pokaždé výzvou, a sebevíc připravený tvar, i mnohokrát osvědčený, přesto nezaručí, že právě dnes nebo zítra se s nejmenším publikem protne na jednom ostrově, na stejné vlně či v náladě. Nevyzpytatelnost příchozích batolat a jejich průvodců je hnacím motorem a prevencí před pádem díla do šablonovitosti. Tímto je u divadelních představení pro batolata jisté, že bude pokaždé trochu jiné, ze strany tvůrců vždy otevřené všem podnětům a přáním. Vztah jeviště – hlediště se zde z nutnosti své podstaty rodí, proměňuje a přetrvává. Nekončí s potleskem, ale pokračuje stíráním běžných hranic a scéna se stává společným herním polem. Divadlo pro nejmladší publikum je mytickým dobrodružstvím, sestupem ke kořenům dětství v obecné i individuální rovině a současně metaforickým výstupem po kolmé stěně nástrah, které značně přesahují umělecký rozměr k vědeckým disciplínám. Divadlo pro batolata může někomu znít jako výmysl moderní a postmoderní doby, jinému naopak jako součást komplexního přístupu k výchově dítěte v současném světě. Příklon k esteticko-edukativní aktivitě založené na interakci s objektem ale prokazatelně může dítě ovlivnit v mnoha rovinách, otevřít mu nové možnosti i navzdory tomu, že jde o podprahový zážitek.

2.8 Reflexe

„Pro mou dceru Beátku byla inscenace BatoLaterna v Národním divadle její vůbec první divadelní zážitek. Měly jsme možnost účastnit se i pár zkoušek na zkušebně, když inscenace vznikala. Poprvé jsme se tam přišly podívat, když Beátě bylo asi sedm měsíců. Ještě se v té době moc nepohybovala, a dokonce si vzpomínám, že ji tou dobou příliš nebavilo trávit delší chvíle na břiše a ‚pást koníčky‘. Ale hudba, práce s rytmem (a to nejen) v choreografii, pak také určité rekvizity jako míčky a káči, a hlavně velmi sympatičtí lidé (tanečníci a režisérka), ji zaujali natolik, že na břiše vydržela nebývale a – troufám si tvrdit – že rekordně dlouho. Snad tři čtvrtě hodiny! A ačkoli už byla značně unavená v momentě příjezdu na Novou scénu, usnula až po konci zkoušky. Překvapilo mě, že tak dlouho udržela pozornost. Připadalo mi, že na sedmiměsíčního kojence je opravdu velmi soustředěná a přiznám se, že mě to nepokrytě těšilo. Tehdy poprvé vnímala zřejmě jen určité prvky. A s tím, jak jsme pak zkoušení a další život inscenace sledovaly dál, jak se Beátka posouvala ve svém psychomotorickém vývoji, tak ji zajímal více i celek. Nebo tak mi to aspoň připadalo. Na jaře 2022 jsme se účastnily ještě dalších zkoušek, i té generální. Od té doby jsme viděly i několik repríz. Beátka pokaždé zpozorněla při baletním čísle, kdy Pavlína Červíčková tančí na

špičkách s velkým průhledným deštníkem a motiv deště je akcentovaný i v hudbě. Mám dojem, že právě hudba, kterou měla Beátka možnost slyšet vlastně už od zmíněných zkoušek, byla takovým propojujícím prvkem mezi jednotlivými zkouškami a reprízami, kdy jsme představení měly možnost vidět. Vzpomínám si také, že Beátka také vždy reagovala na jednu z posledních scén, kdy tanečníci v prostoru nechávají rozeznávat tóny zvláštního nástroje, který bohužel neumím pojmenovat.

Se zájmem jsem vždy pozorovala Beátčino chování na regulérních reprízách a premiéře, kdy na rozdíl od zkoušek bylo v publiku hodně dětí a jejich rodičů. Občas mi dávala najevo, že ji některé hlučnější nebo bezohledné chování trochu ruší a rozčiluje, třeba když ji některý z průbojnějších malých diváků zasahoval do jejího osobního prostoru. Myslím si, že ačkoli se jedná o divadlo pro děti, je potřeba ze strany nás, rodičů, být dítěti průvodcem a snažit se mu ukázat, že v divadle se chováme jinak než na hřišti nebo třeba v herničce některého z nákupních center. A díky BatoLaterně jsme si s Beátkou vytvořily moc hezký rituál! Od té doby jsme spolu byly už na několika dalších batolecích inscenacích – a vždy před jejich začátkem, když se v sále lehce setmí, si Beátka sedne co nejtěsněji ke mně a chytíme se pevně za ruce. Z napětí v jejím těle a také z pohledu, který upíná na jeviště, cítím přímo hmatatelně, jak ji prostupuje očekávání. Očekávání zážitku, v němž se mísí těšení, dychtivost, ale i určitá nejistota. Miluju tuhle kratičkou, ale přesto velmi naplněnou chvíli. Je to jeden z těch vzácných okamžiků, kdy se svět na chvíli zastaví, a my dvě u toho můžeme být spolu.“¹⁶²

¹⁶² BROUKOVÁ, Vladana. Reflexe vedená v rámci disertačního výzkumu s maminkou dnes skoro dvouleté Beátky na Nové scéně Národního divadla. [15.5.2023, Hana STREJČKOVÁ].

3 Objekt v repertoáru

Základem třetí kapitoly¹⁶³ se staly dvě, během doktorského studia publikované studie v oborovém časopisu Loutkář. Zaměřuje se na diverzifikaci a kategorizaci objektu na průřezu repertoáru umělecké osobnosti Ctibora Turby¹⁶⁴, úzce spjaté s československou pantomimou, evropskou mimickou scénou a Katedrou nonverbálního divadla HAMU. Současně zařazuje přehledovou studii o tvůrčí činnosti multižánrového souboru Cirk La Putyka¹⁶⁵ z perspektivy vztahů subjektu a objektu. Kapitola byla sestavena na základě důkladné rešeršní a analytické činnosti autorské tvorby (články, studie, přednášky, monografie, audiovizuální nahrávky inscenací a osobní rozhovory).

3.1 Ctibor Turba

Ctibor Turba (1944) svým dílem a uměním vtiskl hlubokou stopu mezi šlépěje progresivních osobností 20. a 21. století. V mnoha ohledech a na mnoha úrovních se mu to podařilo hlavně ve světě, kde se do paměti vryl jako inovativní tvůrce a empatický pedagog, u nás pak jako muž s nezdolnou vůlí a mnohdy nevyslyšenými vizemi.¹⁶⁶ V inscenační tvorbě se opíral o objekty a materiály, působivou vizualitu o autentický fyzický rukopis. Komunikační prostředky tvaroval z inspirace cirkusovou klauniádou, dadaistického humoru a absurdního divadla, z filmové grotesky a nade vším ze vztahu s předměty, nezřídka s běžně dostupnými věcmi. „*Mezi charakteristické rysy umění 20. století, éry, kdy se život i věci stávají zbožím, patří neustálá pozornost věnovaná předmětům každodenní spotřeby.*“¹⁶⁷ Podle jednoho z Pavisova úhlů pohledu na předmět v kontextu divadla,¹⁶⁸ jenž lze vztáhnout právě i na Turbovo pojetí, může objekt nabývat poetického, divadelního i pro hru podnětného rozměru. „*Svět jednostranných vztahů k objektům je tak obrovský, že se stává jedním z témat dramatického zpracování. A protože oslovují objekty ve chvílích nestravitelné samoty nebo v případě nastupující neurózy, je tato tematická oblast logickým zájmem mimů či akčního divadla.*“¹⁶⁹

¹⁶³ Kapitola významně čerpá z autorského výzkumného projektu s názvem "Tělo mezi věcmi/ Body Between Things", jenž byl podpořen z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum (SGS), kterou poskytlo MŠMT v roce 2022.

¹⁶⁴ STREJČKOVÁ, Hana. *Ctibor Turba: Samota vede k lásce k objektům. Materiál – Objekt – Loutka*. Praha: Loutkář, 2022, č. 2, s. 3-10.

¹⁶⁵ STREJČKOVÁ, Hana. *Cirk La Putyka. Artisté mezi věcmi*. Praha: Loutkář, 2021, č. 2, s. 57-61.

¹⁶⁶ STREJČKOVÁ, Hana. *Tělo a svoboda*. Viz PECKOVÁ ČERNÁ, Martina (ed.). *Divadlo a svoboda: První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2022, s. 275.

¹⁶⁷ ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ, Veronika KŘENKOVÁ, Jindřich VACEK, Kateřina VINŠOVÁ, Jiří PELÁN, Zora OBSTOVÁ, Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2005, s. 376.

¹⁶⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 334.

¹⁶⁹ TURBA, Ctibor. *Herec a objekt*. Viz VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav (ed.). Praha: Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost, 1996, s. 133.

Turbův kontakt s loutkami a objekty nebyl sporadický ani náhodný, ale zcela přirozený a hluboký. V Brně vystudoval střední umělecko-průmyslovou školu, obor hračka-loutka (1958-1962) a praktikoval například v brněnském Loutkovém divadle Radost nebo ve zlínských filmových ateliérech na loutkovém filmu Hermíny Týrlové a Karla Zemana. Jako herec vstoupil na divadelní prkna poprvé ve čtyřech letech,¹⁷⁰ pokračoval v dětském souboru Eduarda Muroně v brněnském Divadle Na výstavišti, pak v Divadle poezie X61. Svůj první divadelní soubor zaměřený na pantomimu a textappealy založil s přáteli na počátku šedesátých let a nazvali jej RING. V prvních letech po absolutoriu hrál například v kabaretu pod agenturou KPFKE¹⁷¹, pak nastoupil na vojenskou prezenční službu (1964-65) v AUS¹⁷², kde se seznámil s Janem Kratochvílem, dále působil v Laterně Magice¹⁷³ (1967-1968), krátce v Cirkuse Humberto (1968-1969) a jinde, ale všude se vši svou energií a osobitostí kráčel¹⁷⁴ k syntetickému divadlu. Propojoval žánry, sjednocoval a obráběl jednotlivé inscenační komponenty, plynule přecházel mezi pohybem – objektem¹⁷⁵ – filmem, adaptoval se mezi oprýskanými zdmi i pozlacenými prostory, "boudami"¹⁷⁶ i velkostánky¹⁷⁷ umění, nezalekl se periferie¹⁷⁸ ani ulice¹⁷⁹ a splnil si i sen o vlastním cirkusovém šapitó.¹⁸⁰ Sergej Machonin barvitě vystihl Turbův vpád na českou scénu. „V šedesátých letech vtrhl Turba s Borisem Hybnerem a dalšími odvážlivci do tklivého hájemství tradiční pantomimy a nenechal v něm kámen na kameni. Pustil na jeviště paradox, sarkasmus, krutost a vražednost světa, grotesku, klauniádu, ironii a existenciální hrůzu, surový i jemný humor – všechno jako obranu ohrožené čistoty a krásy v této zemi a na tomto světě.“¹⁸¹ Ctibor Turba neúnavně, politickému režimu navzdory, zakládal vlastní soubory a vkládal své síly a nekonečnou naději do inovativních projektů, pro které byla společná pantomima, klauniáda a komediální žánry, loutkářství a

¹⁷⁰ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 11-12.

¹⁷¹ Krajský podnik pro film, koncerty a estrády.

¹⁷² Armádní umělecký soubor.

¹⁷³ Ctibor Turba strávil půl roku na světové výstavě v kanadském Montrealu Expo 67. Alternoval se s Borisem Hybnerem v představení *Revue z bedny* aneb *Poetický kabaret pro Laternu magiku, dva stavěče, hasiče a několik hudebních nástrojů* autorů Ladislava Rychmana a Jiřího Procházky. Pražská premiéra se uskutečnila 25.3.1968.

¹⁷⁴ „Byli jsme hmyzem čerstvě vylezlým z kokonů, který si natahoval a sušil křídla před letem do života.“ TURBA, Ctibor. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha: Divadlo Alfred, 2012, s. 26.

¹⁷⁵ „...namísto dlouhého popisu postačí pohybová zkratka promoci hry s bezvýznamným předmětem.“ TURBA, Ctibor. *Herec a objekt*. Viz VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav (ed.). Praha: Acta Academica'93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost, 1996, s. 132.

¹⁷⁶ Např. Junior Klub na Chmelnici v Praze (*Deklaunizace* [divadelní inscenace]). Autor a režie: TURBA, Ctibor. Premiéra 17.10.1986).

¹⁷⁷ Např. Národní divadlo Praha (*Příhody lišky Bystroušky* [divadelní inscenace], režie: TURBA, Ctibor. Premiéra 14.10.1995; *Dantonova smrt* [divadelní inscenace], choreografie: TURBA, Ctibor. Premiéra 29.6.1989.), Théâtre national du Chaillot v Paříži.

¹⁷⁸ V 80. letech se Turba ve spolupráci s režisérem Karlem Makonjem snažili o realizaci projektu *sídlíšní divadlo*. Cílem bylo obyvatelům sídlíšť představovat *neintelektuální* divadlo propojující pantomimu a nový cirkus. Krátkodobé zázemí se podařilo najít v pražském Kulturním domě Stodůlky, kde Turba autorsky i režijně připravil inscenaci *Archa Bláznů*.

¹⁷⁹ Např. spolupráce s pouličním divadlem Danish Joker Teatret v Dánsku v 70. letech.

¹⁸⁰ Cirkus Alfred rozložil divadelní stan na Letenské pláni, na místě, kde se v současnosti odehrává festival Letní Letná, a uvedl inscenaci *Klaunerie* (*Klaunerie*, též *Clownerie* [divadelní inscenace]). Režie: TURBA, Ctibor. Praha: šapitó na Špejcharu za Letenskou plání, Cirkus Alfred, předpremiéra 27. 4. 1974. Premiéra byla uvedena v Curychu). V Praze se odehrálo úředně povolených 26 repríz, pak Turbovi nebyla prodloužena licence k provozování šapitó a s Klaunerií putovali po zahraničních festivalech až do roku 1979. Podrobněji viz PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Ctibor Turba*. Amatérská scéna, 1992, roč. 29, č. 4, s. 8.

¹⁸¹ MACHONIN, Sergej. *Jako tupohlaví barbaři*. Lidové noviny 28. 5. 1990.

objekty: Pantomima Alfreda Jarryho (PAJ, 1966/1968-1972), Cirkus Alfred (1974-1979), Alfred & Spol. (1985-1990). Pak napřel veškeré své snahy o symbiózu umění, edukace a mezinárodní spolupráce do otevření Mezinárodního centra pohybového studia Kaple v Nečtinách (v rozmezí prvních dvou let 1992–1993 se zde téměř nepřetržitě konaly dílny, umělecké rezidence a představení)¹⁸² a nakonec po vzoru zaniklého Branického divadla pantomimy do nově postaveného Divadla mimů Alfred ve dvoře (1997–1999) v pražských Holešovicích.

„Věřím v renesanci neverbálního umění, které nebylo položeno na slovech a textu vůbec. Slovem se dá lhát, pohybem nikoliv. Denně se na nás hrnou tisíce slov z nejrůznějších masmédií – lidé jsou zahlušeni slovem. Na druhé straně se projevuje i jejich nedůvěra nebo neschopnost některé věci chápat. Mám dojem, že postupně dojde k vzestupu obrazného umění, neboť je pravdivé a nelze falšovat.“¹⁸³

Významnou součástí Turbovy profesní cesty byla také pedagogická činnost. Vyučoval na loutkářské katedře Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze (1973-1978 a 1980-1984), na Hudební fakultě Akademie múzických umění (od roku 2000 Hudební a taneční fakultě AMU) navázal na tehdejší studijní obor choreografie pantomimy Ladislava Fialky a v roce 1992 založil Katedru nonverbálního divadla a komediálního herectví. V roce 1999 jej ve vedení vystřídal Boris Hybner, Turba pak v roce 2004¹⁸⁴ založil nový Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. V zahraničí působil na prestižních školách cirkusového umění nebo fyzického či objektového divadla, např. v letech 1978–1979 byl řádným pedagogem na švýcarské škole Scuola teatro Dimitri ve Versciu, v období 1986-1988 v Le Centre National des Arts du Cirque v Châlons sur Marne¹⁸⁵. Práce s předměty a materiálem jej přivedla do Amsterdamu na nově otevřenou divadelní školu zaměřenou na vztah herce k objektům (včetně různých typů loutek, kinetických i stabilních předmětů, potravin a materiálů ad.), dále působil v Avignonu, Perigueux, Berlíně, Kodani, Archangelsku, Wellingtonu a jinde. *„Téma ‚herec a objekt‘ se objevuje nejen ve všech jeho inscenacích, ale také patří mezi důležité metody jeho výuky. [...] Člověk je od rána do večera obklopen objekty, ke kterým si vytváří různé druhy vztahů od lhostejnosti až po*

¹⁸² Například Francouz Alain Le Bon, principál francouzského divadélka Cirkub', dne 20. července 1993 svým představením *Punch aneb Jiný Don Juan* zahájil desetidenní stáž věnovanou vztahu komedie dell'arte a loutek. Le Bon se pak vrátil do pražského Divadla Alfred ve dvoře v listopadu roku 1997. Podrobněji viz TICHÝ, Zdeněk A. *Loutkový Punch prahne i po sexu*. Praha: MF Dnes, 12.11.199, 7roč. 8, č. 265, s.19.

¹⁸³ KODLOVÁ, Alena. *Slovem se dá lhát. Pohybem ne*. Deník Nová Pravda, 24.7.1992, roč. 2, č. 172, s. 12.

¹⁸⁴ Na JAMU působil do roku 2008.

¹⁸⁵ Od roku 1997 opět Châlons en Champagne.

fetišismus. [...] lze praktikovat s předměty běžnými i abstraktními, které dostávají akcí vnější aspekty i vnitřní smysl.“¹⁸⁶

Turbova scénická poetika formovaná v 60. letech 20. století ve spolupráci s Borisem Hybnerem, Janem Kratochvílem a jím blízkými,¹⁸⁷ působila jako kontrapunkt¹⁸⁸ k dosavadnímu trendu československé pantomimy. „*Pantomimu chápali např. proti Ladislavu Fialkovi jako němému divadlu se všemi atributy, jež k této formě náleží, včetně dekorací, kostýmů a rekvizit s patrným důrazem na jejich reálnou podobu.*“¹⁸⁹ Turbovo propojení fyzické exprese s objektem, nikoli imaginární rekvizitou, bylo ve své době neobvyklé. Sám zastával názor, že pantomima a pohybové divadlo migruje do jiných scénických forem.¹⁹⁰ „*V minulých desetiletích byla práce herce nebo mima soustředěna do sólových výkonů či partnerských souher. Kostým, dekorace nebo rekvizita obecně hrály druhotnou roli.*“¹⁹¹ Ctibor Turba ale vnímá a uchopuje objekt jako nevyčerpatelnou škálu možných vztahů a způsobů jejich navazování, od realisticky účelového a mechanicky používaného přes symbolické a poetické roviny až k abstrakci a nehmatatelnosti typu světelný paprsek. Například světelný kužel jako objekt Turba použil v inscenaci *Klaunerie*. Redaktorka Mladé fronty o světle v *Klaunerii* napsala: „*Hra se světlem je sice ve svém původním nápadu klasické cirkusové číslo*¹⁹², *ale v podání Turbovců je především pantomimou, divadlem beze slov o všem prchavém, unikajícím, o lidském pachtění se za tím, co je podle naší představy štěstí, o marnosti vlastnických pocitů a o potřebě něhy, ale také a ještě víc, prostě hrou. [...] Mít radost ze hry jiných a hrát s sebou.*“¹⁹³ O světle se zmínila i teatroložka Ladislava Petišková: „*Turbovi klauni vzali paprsek do rukou, rozemleli jej ve strojku na maso, strojek proměnili ve starý flašinet, stříhali a lámali.*“¹⁹⁴

„*Umělec je měrou veškerého umění. Jeho svobodu vůči druhovým normám a svobodu volby výrazových prostředků nemůže omezit nic – ani divák se svými zažitými zvyky a vkusem...*“¹⁹⁵ Tradiční žánrové hranice byly tvůrci úzké, také objevování materiálu, objektu a loutky se rozvíjelo v mnoha liniích a vrstvách. Ve své profesorské přednášce na téma herec a objekt

¹⁸⁶ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 21-22.

¹⁸⁷ Např. Pavel Vaněk, Rudolf Papežík, Josef Platz, Richard Rýda, Jiřina Třebická, Boleslav Polívka ad.

¹⁸⁸ „*Jeho doménou je pointování dramatických situací pohybovými gagy, nezapře se zde tradice chaplinovských grotesek ani moderní klauniády, která ostatně poznamenala i divadelní poetiku „černého“ humoru v divadelních strukturách, proslavených především tvorbou Alfréda Jarryho a Samuela Becketta, odkud lze vést přímou spojnici i k Turbově poetice.*“ Rr [novinářská zkratka, jméno se nepodařilo dohledat]. *Šokující pantomima*. Večerní Praha, 29. 9. 1971.

¹⁸⁹ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Ctibor Turba*. Amatérská scéna, 1992, roč. 29, č. 4., s. 7.

¹⁹⁰ TURBA, Ctibor. *Okolo Kaple v Nečtinách*. Praha: SAD, 1993, č. 3, s. 158-164.

¹⁹¹ TURBA, Ctibor. *Herec a objekt*. Viz VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav (ed.). Praha: Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost, 1996, s. 132.

¹⁹² Ad bratři Fratellini a jejich číslo se světlem.

¹⁹³ POBEROVÁ, Slávka. *Cirkus Alfred – Clownerie*. Praha, Mladá fronta, 26. 9. 1974, s. 4.

¹⁹⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Ctibor Turba*. Amatérská scéna, 1992, roč. 29, č. 4., s. 8.

¹⁹⁵ JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Přeložila Jana PILÁTOVÁ. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 245.

specifikoval čtyři základní vztahy, které je možné shrnout pod hesla: každodenní, absurdní, symbolický a abstraktní.

„Mluvili jsme o třech typech poměrů mezi objektem a jednající postavou. Za prvé o vztahu nejbližší k realitě, kdy objekt i užití není přehodnoceno a ve způsobu chování k objektu mohou číst charakter a cítění jednajícího. V druhém případě původní idea věci se mění a jednající je konfrontován s absurdní změnou. O zmocnění se takového objektu usiluje, nebo se ho vzdává. Eventuelně sama jednající postava je autorem posunu hodnoty objektu a způsob přehodnocení mluví o dekadenci nebo o absurditě bytí postavy. Ve třetím případě [...] je prostřednictvím jiného materiálu symbolizován objekt jiný, přičemž chování je otevřenou hrou, ve které zaznívá složitý komplex reálných vztahů a asociací na vztahy příbuzné, z nichž vyvěrají úlety do sekundárních herních témat. Posledním druhem poměru mezi objektem a aktérem je zatím nejmenovaný typ abstraktního objektu, který ve své umělé formě slučuje souhrn souvisejících existencí a k němu vážících abstraktních jednání postavy.“¹⁹⁶

Linii "nemyté a nečesané"¹⁹⁷, tzv. neakademické pantomimy, reprezentovaly nové výtvarné postupy, žánrová svoboda a hudební diverzita, netajený obdiv k němé filmové grotesce a klaunství. Oficiálně první inscenací Pantomimy Alfreda Jarryho bylo *Harakiri*,¹⁹⁸ na kterém se Ctibor Turba podílel s Borisem Hybnerem a ke spolupráci přizvali Richarda Rýdu. V návaznosti na prvotinu, v podstatě etudu z roku 1966 *Nezabiješ úplně bližního svého aneb Traumata francouzského koloniálního důstojníka*, se kterou Turba s Hybnerem (a jejich klauny, jejichž jména Clow a Boom napsali na záda svých černých žaketů) zvítězili na historicky prvním ročníku Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově, sestavili pro *Harakiri* sled výstupů. První část nazvaná *Traumata francouzského koloniálního důstojníka* zahrnovala: *Souboj za úsvitu*, *Vrhač nožů*, *Poslední přání*, *Clown* a *Hra na kukačku*. Ve druhé části pojmenované *V Růžovém pokoji* pak byly zařazeny etudy *Jubileum*, *Dynamický večer*, *Vánoční přátelé*, *Tři minuty ticha (spánku) pro Kazimira Maleviče* a *Resumé*.¹⁹⁹ Celek prokládali tanečně pantomimickými mezihrami. Trojice klaunů využívala velké množství rekvizit, často každodenních předmětů vytržených z jejich účelovosti a reality.²⁰⁰ Na jevišti se vedle titěrných sirek objevovaly meče, pistole, nože a mnohé další, poukazující svou "nevybroušeností" na

¹⁹⁶ TURBA, Ctibor. *Herec a objekt*. Viz VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav (ed.). Praha: Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost, 1996, s. 134.

¹⁹⁷ Objevilo se také označení "zdivočelá pantomima", "beatnická generace". „Po premiéře *Harakiri* kritici psali: *Pantomima nečesaná – nemytá nebo „humor jako protažený kyselinou sírovou*.“ Viz ŠIMÁČEK, Milan. *Život správného komedianta je lochneska*. Lidové noviny, 2.12.2000, roč. 13, č. 280, s. 29.

¹⁹⁸ *Harakiri* [divadelní inscenace]. Autoři, režie: TURBA, Ctibor, Boris HYBNER a Richard RÝDA. Praha: Besední dům, Pantomima Alfreda Jarryho, premiéra 8.12.1968. Jaroslav Švehla za datum premiéry uvádí 7.12.1968. Viz ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich, 1969, s. 177.

¹⁹⁹ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 28.

²⁰⁰ „Opustili jsme bílé masky mimů, imaginární rekvizity, ale především všeobecně pěstovanou lyrickou křehkost pantomimy.“ TURBA, Ctibor. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha: Divadlo Alfred, 2012, s. 26.

násilí a krutost světa. Například v etudě *Vánoční přátelé* chtěli dva klauni typu vandrák pobavit staříka. Po marných pokusech se nakonec schovali za dveřmi, čímž brzy odhalili, že jim oběma ze zad vyčuhuje nůž. Stařík se konečně potěšil, přibodl si dva lapené motýlky na zeď a chlubil se jimi "dětem" – plné náruči panenek.²⁰¹ „Ve způsobu, jakým s objektem manipulují, je možné vidět můj charakter, proměňující se pocity. Scénický obraz, postavený na hře s objektem, může vypovídat o složitostech bytí, může vyprávět o existenčních proměnách.“²⁰²

Turba se svými souputníky vymanili pantomimu z akademického sevření, svým klaunům vdechli existenciální podtext a tepali do neutěšenosti doby. Ještě hlubší vztahovou různorodost Beckettovsky osamělé existence k neživým objektům zkoumal Turba v pantomimickém sóle v režii Jana V. Kratochvíla *Udělej mu to zprava aneb Turba tacet*²⁰³. Autor se ve své inscenaci o pěti obrazech (*Sebevražda jako krásné umění*, *Dynamický večer*, *Šťastná chvíle*, *Prázdniny s Timem* a *Dynamický stereotyp*) propojených filmovými projekcemi zaměřil na varianty lidské samoty. Zvolil drsnou poetiku, černý humor a nebál se ani nahoty.²⁰⁴ Velmi opotřebovaný prostor zaplňovaly předměty, z největších to byla například skříň, fragment dveří, houpací křeslo, zrcadlo. Scénografie navozovala pocit zoufalství a bezvýchodné situace.²⁰⁵ „*Ctibor Turba je nesporně výrazným typem. Jeho postavičku oděnou do plandavých kalhot na vytahanych kšandách, umolousaného trička i nemožně pokroucených škrpálů doplňuje i vlasatá hlava s ostře řezaným nosem, huňatým knírem a široce otevřenými očima. Turba donekonečna rozehrává (někdy až na samé hranice únosnosti) jednotlivé situace, které vznikají v neustálém zápase s předměty jeho nuzného příbytku. Stará otlučená almara, rozvrzaná železná postel, pod ní nočník i láhev piva a kolem spousta jiných předmětů – to vše vytváří vnitřně ohraničený svět Turbova človíčka. [...] Diváka šokuje nečekanými reakcemi postavy, využívaje napětí mezi alogickým spojením naprosto reálných znaků (slepecké hole a lyže, z uhláku si nasype do hrnečku, s rýčem si upravuje postel apod.). [...]*

²⁰¹ Ukázky z tvorby viz *Moderní pantomima a klauniáda – Alternativní kultura*. Česká televize, 8.11.2004. Uloženo ve videotéce Divadelního ústavu Praha [cit. 29.3.2022].

²⁰² TURBA, Ctibor. *Herec a objekt*. Viz VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav (ed.). Praha: Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost, 1996, s. 133.

²⁰³ *Udělej mu to zprava (Turba tacet)* [divadelní inscenace]. Režie: KRATOCHVÍL, Jan. Pantomima Alfreda Jarryho. Datum premiéry a místo se podle zdrojů rozcházejí. Judita Hoffmanová v knize *Ctibor Turba* uvádí 23. 6. 1970 v klubu Orfeus v Praze a dále podle Václava Vebera v knize *Příběh pantomimy* premiéra: 10. 9. 1970. Po roce byla inscenace upravena a pod názvem *Turba Tacet* se uskutečnila druhá premiéra 12. 1971 v Redutě. Viz VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 422 s.

²⁰⁴ „*Pantomima Udělej mu to zprava, kterou uvedl na své mateřské scéně v Redutě [...] není umění dobré pohody, elegance, napudrované a navoněné, ale drsné, kruté umění deziluze, umění hadrů, nahoty a špinavých stěn. Smích mrzne divákům na rtech, jeho humor je smutný, šedivý i černý [...]* Burcuje myšlení i svědomí diváků. Myšlenková hloubka mladého Ctibora Turby i jeho profesionální jistota byla vřele přijata festivalovým publikem.“ Lw [novinářská zkratka, jméno se nepodařilo dohledat]. *Festival pantomimy zahájen*. Lidová demokracie, 30.9.1971, roč. 27, č. 232, s. 5.

²⁰⁵ „*Jedna scéna za druhou byly obrazem beznadějně samoty. Soulož s prostěradlem, prázdniny s Timem, primitivně jednajícím objektem naprogramovaným k sledu přátelských gest, mechanický stereotyp vedoucí opět k tragickému konci, a pořád ten zběsilý úprk na filmu. Nakonec zvukové koláže jsem byl v prázdném prostoru odhalen ostrým štichem nahý a bezbranný. Sloupl jsem si nalepený knír pod nosem a odhodil ho na zem. Tma.*“ TURBA, Ctibor. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha: Divadlo Alfred, 2012, s. 58-59.

*Za vše alespoň připomeňme Turbovu jedinečnou manipulaci s prostěradlem či trampoty s mucholapkou, kde snad promluví jeho představitelské umění nejsilněji.*²⁰⁶ Scénickou esejí Turba poukázal na fakt, že člověk žije mezi objekty a častěji více s nimi než s ostatními lidmi, že samota s mlčením se snáší a že vede až k lásce k objektům.

Pro inscenaci *P. A. R. 3441*²⁰⁷ oslovil Ctibor Turba ke spolupráci na výpravě malíře Jiřího Sopka a od té doby se k sobě vraceli opakovaně. Dominantu scény tvořila „*plastiková krychle, symbolizující terárium, z počátku pouze hromada neforemného igelitu, který se během chvíle nafoukne.*“²⁰⁸ V představení, ve kterém se po boku Turby objevila ve druhé části Jiřina Třebická, se tento pár označený visačkami s identifikačním číslem jevil jako laboratorně pokusný, přesněji vydaný všanc vědě. Z věcí se nahromadily televizor, chromované chůvy, medvědí past, navršené konzervy a především nafukovací plastový kubus. Na závěr představení se z Turbovy jevištní partnerky stala loutka, s na těle napsanými instrukcemi k zacházení. Autor popsal: „*Byla jen součástí experimentu. Oblékl jsem svůj svrchník, připravil se k odchodu, který možný nebyl. Experiment skončil. Muž seděl na krabici. Do plastu se zvolna loudil bílý kouř, dech se krátil, až muž zmizel v bílé krychli zahalen. Dech se zastavil, představení končilo.*“²⁰⁹

V projektu byl zakomponován i krátký film *Lokomotiva*²¹⁰, který nebyl dle původního plánu odvysílán v České televizi. Historička Ladislava Petišková se k němu vyjádřila: „*Dva něžní, bílé odění klauni se v něm snažili polidštit, zabydlit pomocí svých gagů, hry se svíčkou, papírem či zelnými listy železniční monstrum, odložené kamsi na vedlejší kolej v zasněžené krajině. Jejich lyricky pošetilé úsilí tvořilo jakýsi pandán k vlastnímu představení, které se odehrávalo v kleci z igelitu. Nedůvěřivý mužiček, vyzbrojený aktovkou a periskopem, v něm prohledával – sám v sterilní pustině moderní civilizace – několik krabic, ve kterých našel pozůstatky života – konzervy a otvírák, zapomenutý pedál, ale i bílou myšku, a nakonec i mladou dívku. Hra se pohybovala v rozpětí snu a reality.*“²¹¹

Ve filmu a televizních pořadech se Turbův vztah k objektům a loutkám zobrazil nejen ve zmíněném krátkém filmu *Lokomotiva* v režii Jana Kratochvíla, ale také v programu pro děti

²⁰⁶ Rr [novinářská zkratka, jméno se nepodařilo dohledat]. *Šokující pantomima*. Večerní Praha, 29.9.1971.

²⁰⁷ *PAR 3441* [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor a Jan KRATOCHVÍL. Praha: Státní divadelní studio Reduta, Pantomima Alfreda Jarryho, premiéra 18.11.1971.

²⁰⁸ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 56.

²⁰⁹ TURBA, Ctibor. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha: Divadlo Alfred, 2012, s. 74.

²¹⁰ *Jak čistit lokomotivu* [film]. Scénář: HYBNER, Boris, Jiří KRATOCHVÍL a Ctibor TURBA, kamera: Karel SLACH, režie: Jiří KRATOCHVÍL. Praha: Státní divadelní studio Reduta, premiéra 18.11.1971. „*Film jsme uváděli jako část představení P.A.R. 3441 v jazz klubu Reduta, odkud diváci přešli do sálu, kde se hrálo divadlo.*“ Viz TURBA, Ctibor. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha: Divadlo Alfred, 2012, s. 67.

²¹¹ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Ctibor Turba*. Amatérská scéna, 1992, roč. 29, č. 4., str. 6-8.

Papír (1973) nebo *Příbězích tří brouků* (1975). Turba se zejména k papíru opakovaně vracel: „*Papír je nádherný materiál ke hře. Na jednu stranu s ním má každý tisíce konkrétních zkušeností, když ho navrháš na jednu hromadu, stává se abstrakcí a volnou plochou ke hře. [...] S těmi nápady je to jako s vynálezy – já to udělal a o těch druhých nevím. Stejně je to na tom, jak to uděláš.*“²¹² I Ladislava Petišková se zmínila o klaunech fascinovaných papírem: „*Třicet minut dlouhá hra s rolí papíru byla beze sporu triumfem klaunské fantazie. Dva klauni – metaři předvedli ve zkratce svět, oscilující mezi přírodou a technickou civilizací, papír se v manéži stal kulometem, granátem, helmou kosmonauta ad.*“²¹³

Ve své práci Ctibor Turba dbal jak o srozumitelnost, tak dualitu, aby se inscenace neutápěly v existenciálně úzkostlivých tématech, ale aby je také čeřil humor, jakkoli surový a přímočarý, a současně vědomě rozvíjel hry s objekty. Specifickou pozici mají v jeho tvorbě loutky, kterým se věnoval již na střední škole. „*Loutky, to jednak znamená expresivní divadlo, které mám v krvi a pak svět dětí. Loutka už svou podstatou je novou realitou, jde jí imitovat život, ale jde to hůř než v případě živého herce.*“²¹⁴ Na Slovensku v roce 1976 v návaznosti na dánskou zkušenost zrežíroval inscenaci pro děti *Strach má velké oči*²¹⁵. Nového nastudování se dočkala v Bábkovém divadle v Nitře. „*Turba chce zbavit děti strachu ze tmy. Do Království Ničeho, ve kterém vládne Král Velký Nikdo, přijde jakýsi poutník – poutník, everyman. Nemá s sebou nic, jen malý domeček, ve kterém – jak se později ukáže – bydlí jeho přítel myšák. Ale něco s sebou přece ještě má – světlo, a to je základní moment dalšího rozvíjení konfliktu hry. Neboť toto Království Ničeho je Královstvím Tmy. A král Velký Nikdo skutečně nestrpí, aby v jeho říši něco skutečně bylo, protože ve Tmě není nic, vše se ztrácí. ...Hra je vystavěna na touze Krále a jeho přítele sebrat Poutnímu vše, co má.*“²¹⁶ Karel Makonj ve své kritice nepochybuje o úzkém vztahu pantomimy a loutkového divadla, vyzdvihuje umění Ctibora Turby podněcovat dětskou fantazii právě tím, že je autor nepodceňuje. „*V čem tedy vidím spojitost Turbovy poetiky s poetikou loutkového divadla [...]?* Turbova poetika je obrazivá, těkající od situace k situaci, od gagu ke gagu, dramatická logika není dána kánony klasického literárního divadla, ale spíše vlastní divadelní skutečností. K tomu, aby L. Fialka vyjádřil jevištní existenci nějakého předmětu, potřebuje vlastní hereckou akci, která tento předmět v divákově vědomí zkonkrétnuje. Turbova pantomima – ve všech jeho představeních – a vůbec moderní světová pantomima zachází často s předměty. To neznamena únik od básnivosti divadla, ale naopak její posílení, neboť zatímco L. Fialka spotřebuje všechnu svou imaginaci k tomu, aby v divákovi sugeroval zdání neexistujícího předmětu, to znamená, že mimova funkce je vůči předmětu

²¹² *Turba Ctibor* [dokumentární film]. Režie: ŠIŠOVIČ, Drahomil. Bratislava: Slovenská televízia, Krátký film Praha, 1991.

²¹³ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Ctibor Turba*. Amatérská scéna, 1992, roč. 29, č. 4., s. 8.

²¹⁴ *Turba Ctibor* [dokumentární film]. Režie: ŠIŠOVIČ, Drahomil. Bratislava: Slovenská televízia, Krátký film Praha, 1991.

²¹⁵ *Strach má velké oči* [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Nitra: Bábkové divadlo, premiéra 30. 7. 1976.

²¹⁶ MAKONJ, Karel. *Podněcování a podceňování*. Československý loutkář, 1977, č. 4, s. 81-83.

v podstatě služebná, Turbova poetika s reálným předmětem umožňuje pracovat s řadou asociativních metafor právě již na základě konkrétní fyzické existence předmětu na jevišti. Turbův mim již nemusí hrát předmět, ale hraje svůj vztah k němu a z této jevištní konfrontace už nečistí pouhá ‚poezie‘, ale divadlo.²¹⁷ (viz kapitola 1.6)

Velmi silnou celoživotní linií je Turbovo tíhnutí ke klaunství a klaunérii, napřímení snah ke zdivadelnění klauna. V rozhovoru pro slovenský časopis uvedl, že tak jako se v 60. letech mimovalo, tak se v 70. letech klaunovalo. „Okolo klauniád jsem se motal roky. Z vlastního zájmu i vlivem okolností. Nejvíc mě zaujala srážka dvou světů: divadla a cirkusu.“²¹⁸ Po zkušenosti se zřetězením cirkusových výstupů v představení *Malé klauniády*²¹⁹, kde Turba vedle sebe postavil performery a mechanické hračky, se však obrovským krokem vstříc symbióze divadelních principů a okouzlení cirkusem stala až *Klaunerie/ Clownerie*. A nejdůležitějším objektem, scénografií i pokladnicí příběhů se stalo samotné šapitó ověšené žárovkami, ve kterém se představení odehrávalo. Mezi drobnými rekvizitami (např. vajíčko uvařené natvrdo) si své místo našly i dvojce štafle, mezi které se položil rumpál s rolí bílého papíru, aby mohli do prostoru – do kruhu vysypaného pilinami, vstoupit dva metaři a spolu oživit a rozehrát nesčetné množství nápadů s papírem. Například: „Následovala hra na holiče. Zákazník se přihrne s papírovou parukou, je zabalen do kusu papíru, aby vlásy neznečistily zákazníka, paruka je sestříhána na kanadský trávník, papír je zrcadlem, metličkou na očištění vlásků, hry pokračují vzpomínkou na vánoční dárkové běsnění, do papírku se zabalí roztomilý dáreček, pak větší dárek do většího, vše se pochopitelně rozbaluje a překvapení střídá zklamání, balí se stále do většího, balí se kolega, balí se židle, diváci. Unavení papíroví maniaci si dají odpočinek v posteli, čechrají papírové polštáře, přikrývají se dekami, samozřejmě papírovými, natahují si budík.“²²⁰ A to je jen fragment fantazijní bohatosti divácky i odbornou kritikou vysoce hodnoceného představení.

Výsostné postavení pak má v repertoáru Ctibora Turby legendární inscenace *Archa bláznů*²²¹, poslední z řady pod hlavičkou Alfred & spol. Autor a režisér zde spojil pantomimu, tanec, artistické dovednosti, činohru a loutky včetně maňásků, masky i projekce. Opřel se o lidové komediální divadlo, cirkusové disciplíny, křehkého a ohebného pierota, komické postavy ve sledu dějin. „Ctibor Turba diriguje představení, uvádí jej do pohybu a určuje jeho počáteční směřování. Jeho stylizace do demiurga, hybatele děje, je podpořena celkovým pojetím této postavy: na scénu je přivezen na kolečkovém křesle opatřeném lampičkami po stranách, na

²¹⁷ MAKONJ, Karel. *Podněcování a podceňování*. Československý loutkář, 1977, č. 4, s. 81-83.

²¹⁸ KOCIÁNOVÁ, Jana. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Bratislava: Film a divadlo, 3.2.1986, s. 21.

²¹⁹ *Malé klauniády* [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Banská Bystrica: Bábkové divadlo, premiéra 29.2.1980.

²²⁰ TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Praha, Divadlo Alfred, 2006, s. 72.

²²¹ *Archa bláznů* [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Praha: Kulturní dům Stodůlky, premiéra 15.11.1989.

hlavě dvojitou masku, střídavě se otáčející na diváky.²²² V Arše se setkali i výborní zahraniční umělci, absolventi Dimitriho školy ve Švýcarsku. Akrobat a komik Alberto Foletti, dále mim Philippe Olza či Jean-Marc Brisson. „[...] po světě už známé divadlo Alfred & spol! Bylo by to zjevení mezi divadly svého druhu, svět by se na ně jezdil dívat a zval by si je za dolary. Než přijde ten svět, zajedťte, kdo se neradí v divadle nudíte [...] do kulturního domu ve Stodůlkách podívat se na Archu bláznů. Je to bláznění nádherné: bufoni, klauni, mimové, žongléři, renesanční dámou podváděný paroháč, Pierot s bledou tváří – mistr v padání do sudu, láska k ženě, láska k vínu, loutky, rakvičky, rány holí, stepované velečíslo, komika bulvární, komika jemná jako hedvábí, komika smutná a komika jarmareční, filmové grotesky na balícím papíru atd. Hraje to společnost mezinárodní: tři světoznámí mimové, jeden Francouz, dva Švýcaři, žáci Dimitriho, zbytek čeští tažní ptáci. Hrají na voru sbitém z prken a trámů, na symbolické arše hereckého života, neustále plující neznámo kam, věčně blízké ztroskotání a věčně plné naděje.²²³ Tragický poměr komediantů ke společnosti vystihoval překotné období revolučních změn. „Dne 31. května 1990 jsme ve Stodůlkách hráli poslední představení. Divadlo bylo plné, diváci stáli a tleskali, my měli plné ruce květin. Alfred odjížděl do dveří krematoria.“²²⁴

Houževnatý umělec, originální a sveřepě osobitý, úspěšný a oceňovaný zejména ve světě, se i přesto všechno nevzdal. Ctibor Turba v Nečtinách nastudoval česko-německý koprodukční projekt *Giro di Vita*.²²⁵ V anotaci ji charakterizoval jako „cyklogrotesku pro sedm mimů s komediálním cítěním a odolnou zadnicí plus dva pomocníky plnící řadu drobných úkolů bez kol a s měkkými zadky.“²²⁶ Turbův cyklistický závod alias kolo(běh) života, kolo štěstěny či osudu, vypadal jako kaleidoskop drobných klaunských zápolení. S bicyklem jako technickou vymožeností bylo možné dílo i jednotlivé výstupy interpretovat na nekonečnou řadu způsobů. Inscenační tým dokázal kolo vsadit do velice nápaditých kontextů, ať už kolo symbolizovalo například nástroj k posilování, býka nebo objekt k opečovávání. „Start závodu se po sérii hromadných pádů promění na průvod cyklistů – slepců, o zrak připravených bleskem fotoaparátu. Tak klauni nikoliv poprvé, a nikoliv naposledy opouštějí situaci cyklistického závodu. V orloji malých čísel jde víc o klání v obecnějším než sportovním slova smyslu. Nejčastěji klauni poměřují síly se samotným bicyklem i s kruhem, jehož je bicykl alegorií.“²²⁷ V Praze se představení *Giro di Vita* hrálo pouze jedenáctkrát z důvodu zranění v souboru. Stěžejním objektem se zde přirozeně stalo jízdní kolo. První obrysy klauniád s kolem ale

²²² HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011, s. 78.

²²³ MACHONIN, Sergej. *Jako tupohlaví barbaři*. Lidové noviny 28.5.1990.

²²⁴ TURBA, Ctibor. *Nekrolog za Alfreda & spol. (a několik staronových smutných zkušeností)*. Scéna, 1990, č. 17, str. 12.

²²⁵ *Giro di Vita* [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Nečtiny: Studio Kaple, česká premiéra 17. 9. 1993. Inscenace *Giro di Vita* vznikla ve spolupráci s Hebbel-Theater v Berlíně za podpory nadace Pro Helvetia v Nosticově jízdárně. Německá premiéra se konala 24. 9. 1992.

²²⁶ TURBA, Ctibor. *Alfred ve dvoře*. Praha: Divadlo Alfred, 2014, s. 38.

²²⁷ KRÁL, Karel. *Přeletěl anděl smrti*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č. 6., s. 113-115.

vznikly mnohem dříve než v Nečtinách, a to již za Turbova působení v cirkusové škole ve Francii ve spolupráci s tehdejšími studenty v rámci předmětu techniky komedie. „*Někde jsem četl, že ve 30. letech bylo kolo pro francouzské dělníky symbolem svobody. Ale v našem představení mám ke kolu tak trochu schizofrenní vztah. Jednak kolo admiruji, protože mám rád technické objekty, a na druhou stranu kolo používám jako symbol něčeho negativního, jako pekelný stroj. Je jasné, že kolo je geniální výmysl, a tím také představení začíná – šel náš prapředeek a objevil kolo.*“²²⁸

Činnost pražské scény pro pantomimu a klauniádu Alfred ve dvoře s osmdesáti místy v hledišti byla oficiálně zahájena 11. května 1997.²²⁹ Zakladatel Ctibor Turba pod jednu střechu soustředil „alfredovské“ vzpomínky, tj. navázal na činnost Pantomimy Alfreda Jarryho (1968–1972), Cirkusu Alfred (1974–1979), Alfred & spol. (1985–1990). Současně vytvořil zázemí pro studentská a absolventska představení Katedry nonverbálního a komediálního herectví HAMU a početnou řadu hostů. Mezi prvními premiérami domácího souboru pod vedením Ctibora Turby se objevila "amorální klaunérie" *Talíře – Taniere*²³⁰. Inscenace vznikla na pražské AMU s odkazem ke klasické cirkusové komedii *Rozbité talíře* a ke starší inscenaci *Les assiettes* francouzských mimů Pierra Bylanda a Philippa Gauliera.²³¹ „*Nejradši vzpomínám na Talíře. Vznikly v době, kdy jsem měl plné zuby velkých témat, myšlenek, filozofických podtextů apod. Děj hry je prostý. Ředitel cirkusu dá klaunům dvě stě talířů a chce po nich, aby rozesmáli publikum. Dělalí jsme při tom představení strašlivé vylomeniny. Zjistili jsme, že rozbít talíř je něco bezvadného. A stejně velká zábava byly recenze v novinách. Teprve tam jsme se dozvěděli, co jsme vlastně udělali.*“²³² Duet Capka a Reidingera se shodně s francouzskými předchůdci ubíral cestou klaunským způsobem zničit co největší počet objektů. Jiří Bilbo Reidinger popsal: „*Když se rytmus zachová a ty lidi pro to mají ten daný večer cit, naplní se předsevzetí, že to začne gradovat a zrychlovat se a lidi mají z té pozitivní destrukce radost.*“²³³ A Turba v rozhovoru pro brněnskou Rovnost uvedl: „*Talíře jsou o tom, jak jsme zoufalí, když nám celé mládí a pořád dál, někdo vyčítá uražená ouška, puklé šálky, natržená přátelství, poničené hodiny ve škole, zkažené večírky, znesvěcené slavnosti a tak. Ale na divadle se budeme mydlit jen těmi talíři.*“²³⁴

²²⁸ ŠTOREK, Pavel. „*Kolo je pekelný stroj,*“ říká Ctibor Turba. Český deník, 1.10.1993.

²²⁹ Divadlo Alfred ve dvoře pod vedením Ctibora Turby skončilo svou činností v roce 1999.

²³⁰ *Talíře – Taniere* [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Brno: Studio Marta, první uvedení 28. 4. 1996. Praha: AMU, Hartigovský palác, druhé uvedení 2.5.1996. Praha: Alfred ve dvoře, oficiální premiéra 21.5.1997. V inscenaci hrál Jiří Bilbo REIDINGER a Štefan CAPKO.

²³¹ Talíře byly v podání Pierra BYLANDA a Philippa GAULIERA odehrány na pražském festivalu roku 1971. Podrobněji viz VESELÝ, Petr a Pierre BYLAND. *Co znamenají Talíře*. Scéna, 25.3.1983, roč. 8, č. 6, s. 6.

²³² VESELÝ, Petr a Pierre BYLAND. *Co znamenají Talíře*. Scéna, 25.3.1983, roč. 8, č. 6, s. 6.

²³³ REIDINGER, Jiří Bilbo. *Fenomén nový cirkus: Formani, Continuo, Divadlo v pohybu* [rozhlasový rozhovor]. Český rozhlas – Mozaika, 22.7.2014. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/fenomen-novy-cirkus-formani-continuo-divadlo-v-pohybu-5072163?pos=50&mode=10> [cit. 20. 4. 2022].

²³⁴ LANŽHOTSKÝ, Martin. *Létající talíře Ctibora Turby*. Brno, Rovnost, 20.4.1996.

Průřez uměleckou činností Ctibora Turby hlouběji rozvinul zkoumané téma a potvrdil předpoklad, že objekt má potenciál ovlivňovat řeč těla, kreativně rozvíjet subjekt samotný. „*Věci pro nás nejsou prostými neutrálními předměty, jež pozorujeme. Každá symbolizuje určité chování, připomíná nám je, vyvolává na naší straně příznivou či nepříznivou odezvu, a proto se také záliby a povaha určitého člověka a jeho postoj ke světu a vnějšimu bytí zrcadlí v předmětech.*“²³⁵

3.2 Cirk La Putyka

Repertoár novocirkusového souboru se v této části práce stává výchozí platformou k vyvození pojmosloví vztahujícího se k objektové dramaturgii. Přístup Cirk La Putyka k divadlu se díky svému širokému uměleckému záběru a hlubokým kořenům vyznačuje multidisciplinaritou a synkrezí žánrů. A právě to se pro zorientování a porozumění mapovanému území během šetření ukázalo jako velmi podnětné a inspirativní východisko.

Objekt v akci ve vztahu k tělesnosti v repertoáru Cirk La Putyka

Novocirkusový soubor mezinárodního rozsahu Cirk La Putyka (CLP) vznikl na konci první dekády nového tisíciletí z iniciativy bratrů Rostislava ml. a Víta Novákových, dědiců kočovné komediantské krve legendárního loutkářského rodu Kopeckých. Uskupení herců, loutkářů, artistů, sportovců, hudebníků a dalších tvůrčích osobností pojmenované po první inscenaci nazvané *La Putyka* zahájilo činnost v roce 2008. Téhož roku 21. prosince uvedlo v pražském divadle Archa připravovanou novinku inspirovanou českou hospodskou kulturou pro uzavřený okruh diváků. Veřejnosti se pak oficiálně Cirk La Putyka představil v dubnu 2009 a hned první premiéra²³⁶ zajistila souboru přijetí nejširší veřejnosti i ohlas odborné kritiky.

„*Důvodem diváckého ohlasu se stala právě nezvykle vysoká úroveň artistických výkonů v podání vrcholových sportovců a snaha o vyvážení složky divadelní a cirkusové. (...) Stále opilejšímu hospodskému, grotesknímu zoufalci skvostně sehraném Jiřím Kohoutem, který opět s bravurou vytvořil postavu klauna a stal se středobodem inscenace, se nudný lokál s několika hosty před očima mění ve fantaskní prostor a hosté v obskurní figurky bizarních schopností.*“²³⁷

²³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Sestavila a poznámkami opatřila Stéphanie MÉNASÉ. Přeložila Kateřina GAJDOŠOVÁ. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 28-29.

²³⁶ *La Putyka* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml., SKUTR. Praha: La Fabrika, premiéra 21. 4. 2009.

²³⁷ JORDAN, Hanuš a Ondřej CIHLÁŘ. *Orbis cirkus: příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, Cirkoskop, Národní muzeum, 2014, s. 309.

Prostor inscenace La Putyka významně určovaly stoly. Zcela běžný nábytek, jenž sám o sobě definuje nejruznější místa, a to svým tvarem, barvou, kvalitou zhotovení atp. Zde okolo něj seděly postavy (hospodští hosté) a hereckou akci konkretizovaly jeho primární účelovost. Divák, který k nabízené skutečnosti přistupoval prakticky, tedy viděl stůl a divák s otevřeným postojem ke znakovosti divadla stůl naznačující hospodu. Nezpochybnitelnost věcné charakteristiky ale můžeme v estetické nebo pak i symbolické rovině dál posunout a v běžném stole vidět taneční parket či podium nebo bezpečné útočiště. *„Zatímco vědecký symbol realitu zjednodušuje a ochuzuje, [...], umění přináší intenzifikaci a konkretizaci skutečnosti. To však neznamena nějaké vyhrocení střetů; naopak, esence estetické zkušenosti tkví právě v harmonizaci a provázání různých tendencí.“*²³⁸ Slovy Jana Mukařovského dodám, že *„lidé různých zaměstnání, pracují-li s týmž materiálem, vidí jej každý jinak: lesníkovi je les rostlinnou kulturou, truhláři, bednáři a koláři zásobárnou dřeva, myslivci úkrytem zvěře, a chceme-li nakonec, dětem místem, kde rostou maliny a jahody.“*²³⁹

V představení se prostřednictvím cirkusových disciplín, jako například pozemní akrobacie, skoky na trampolíně, v symbióze s loutkami, tancem a svérázným herectvím rozehrával příběh ne nepodobný desítkám hospodských historek, a přesto odvíjející se nepředvídatelně. Hostinský, štamgasti, kráska, svůdník jsou krátkým výčtem typů postav, bez nichž by jak La Putyka, tak žádná pořádná hospoda nebyla sama sebou. Tvůrci vytěžili uměleckou hodnotu z běžného prostředí divadelní a až kabaretní nadsázkou a využitím wow efektu, těsně spjatého s výkonnostním cirkusem. Od uvedení svého debutu se Cirk La Putyka se díky své originálně mnohohrstevnaté struktuře inscenačních komponentů stal divácky úspěšným souborem.

Cirk La Putyka vzešel z rodové tradice loutkářů

Osmá generace potomků "patriarchy českého loutkářství" Matěje Kopeckého vnesla na tuzemskou scénu otevřenost v oblasti žánrové propustnosti, uměleckého vidění a rodinného zázemí. S prvními náznaky silného pouta k tradici přišla autorská one man show Rostislava Nováka ml. v režii tandemu SKUTR (Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský) *8 polib prdel kosům*²⁴⁰. Ta se stala nejen přesvědčivým setkáním s loutkami, ale také pomyslnou trampolínou k "putykovským" inscenacím. *„Vzniklo představení nabitě vztahem k naší rodině, která se skládala z loutkářů, kolotočářů, v té době i cirkusáků (např. Cirkus Praga), prodavačů cukroví a dalších profesí spjatých s kočovným komediantstvím. Syn Rostislav vystavěl příběh*

²³⁸ PERNIOLA, Mario, Kateřina VINŠOVÁ, Jiří ŠPAČEK a Alena BAHNÍKOVÁ. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000, s. 80.

²³⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty: Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux*. Praha: Fr. Borový, Úvahy a přednášky, 1936, sv. 4, s. 64.

²⁴⁰ *8 polib prdel kosům* [divadelní inscenace]. Režie: SKUTR. Praha: Divadlo Archa Praha, premiéra 19. 4. 2005.

z osobních vzpomínek na příbuzné a zejména pak na dědu loutkáře, na dokumentárních vsuvkách z našeho archivu,²⁴¹ doplnila loutkoherečka Anna Nováková, rozená Kopecká. Důležitou součástí představení, kterým herec podal zprávu o sobě samém a vyslal vzkaz o vztahu k blízkým a zejména pak veřejnost nechal nahlédnout do útrob svého původu, se staly nitové marionety, rodinný flašinet a faustovská tematická linie, která je s protagonistou skrze pokrevní předky spjata od 19. století. „V představení měl Rostislav krásné výstupy s loutkovým Faustem. Můj táta mu v chebském divadle ještě stihl předat řemeslo. Díky němu syn s loutkou na nitích nebo na drátě dobře umí. Při jeho interpretaci jsem dokonce slyšela i dikci mého táty.“²⁴²

Motiv Fausta se přenášel z generace na generaci a ono Faustovství je možné z hlediska tvorby Cirkus La Putyka interpretovat i jako nutnost vybrat si z mnoha lákadel, tedy z nespočtu možností, které se před osobitým tvůrcem Rostislavem Novákem ml. a jeho souborem postupně otevíraly a dál se nabízejí. Je zjevné, že živnou půdou pro existenci Cirkus La Putyka, zejména pak pro vznik dramaturgické řady věnované osobní a rodinné krajině (např. *A cirkus bude?!?*²⁴³, *Family*²⁴⁴, *Black Black Woods*²⁴⁵, *Roots*²⁴⁶, *ADHD*²⁴⁷), se stala rodová zkušenost z maringotek a stánků, zájezdů s divadlem, kolotočí i cirkusem – duchovní kořeny soudržného příbuzenstva, které Anna Nováková shrnula při přípravě inscenace *Family* do slov, že rodina je jistota, domov, bezpečí a všechno.²⁴⁸ Rodina v případě Cirkus La Putyka tak znamená nejen pokrevní příbuzenstvo, ale i synonymum pro mnohem širší lidské spříznění s pulsující energií zakladatelů souboru a umělecký svět vyvěrající ze zkušeností mnoha předchozích generací Kopeckých.

„Klasické marionety se objevily v *Roots*. Syn nelpí na udržení tradice marionet, nemusí jít výhradně o loutku s drátem, jakýkoli materiál vnímá jako věc nesoucí symboliku. Mě samozřejmě jako seniorku loutkářku nejvíce zasáhlo představení *Roots*, jakým způsobem Rostislav ml. propojil rodinu, zpracoval vzpomínky a nechal promluvit naše generace děděné loutky, jak vytvořil atmosféru, která mě samotné připomněla dětství. Už jen ta červená

²⁴¹ NOVÁKOVÁ, Anna. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s umělkyní z rodu Kopeckých a Novákových. [16.1.2021, Hana STREJČKOVÁ].

²⁴² Tamtéž.

²⁴³ *A cirkus bude?!?* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Divadlo Minor, premiéra 25. 9. 2011.

²⁴⁴ *Family* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, premiéra 14. 10. 2015.

²⁴⁵ *Black Black Woods* [divadelní inscenace]. Režie: FRUČEK, Jozef a Linda KAPETANEA. Praha: Játka 78, premiéra 22. 9. 2016.

²⁴⁶ *Roots* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, premiéra 17. 3. 2016.

²⁴⁷ *ADHD* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, premiéra 21. 10. 2018.

²⁴⁸ NOVÁKOVÁ, Anna. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s umělkyní z rodu Kopeckých a Novákových. [16.1.2021, Hana STREJČKOVÁ].

opona a kabaretní pojetí mi navodilo jedno dávné léto, kdy moji rodiče hráli v Drážďanech a my je následovali.“²⁴⁹

Pojmové rozřazení objektů v repertoáru Cirku La Putyka

Od samého tvůrčího počátku Cirku La Putyka jsou zřetelně vysledovatelné průniky pokrevního odkazu tradičního loutkářství a objektového divadla s novocirkusovými principy. Škála využití objektu od konkrétního předmětu po hmotu je odvíjena se zaměřením na vliv objektu na tělesný výraz jednotlivce nebo skupiny. V produkci CLP se objekt zřetelně vyjevuje jako partner artistické či herecké akce. Je nástrojem sdělení i zprostředkovatelem estetického či adrenalinového zážitku. Nezřídka se stává sportovním (cirkusovým) náčiním, tedy pomůckou k provedení fyzicky náročného triku. Dále vykazuje charakterizační funkci kostýmu, masky nebo rekvizity, kdy svou podstatou a vzezřením například určuje historické, společenské či profesní zařazení postavy nebo poukazuje na její ekonomicko-sociální status.

- **hmota**, např. hlína v inscenaci *Risk*²⁵⁰ či *Black Black Woods*
- **materiál**, např. dřevěné prkno v inscenaci *Slapstick Sonata* nebo hřebíky v inscenaci *Risk*
- **příznakový výtvarný artefakt**, např. igelitový sáček v inscenaci *Dolls*²⁵¹
- **scénický objekt**, jenž může být současně **cirkusovým náčiním**, např. balanční točna v inscenaci *ADHD* nebo závěsný systém ve tvaru loutky na provázcích v *Roots* či jako růžový slon v inscenaci *Kaleidoscope*²⁵²
- **rekvizita** jako **předmět denní potřeby** prezentující svůj primární účel, např. dámská kabelka v inscenaci *La Putyka*, badmintonová pálka v inscenaci *Slapstick Sonata*²⁵³, dětský kyblíček na pískoviště v *Play*²⁵⁴, historický drátový telefon se sluchátkem v *Isole*²⁵⁵
- **loutka objekt**, např. raketa nebo planety v *Memories of Fools*²⁵⁶

²⁴⁹ NOVÁKOVÁ, Anna. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s umělkyní z rodu Kopeckých a Novákových. [16.1.2021, Hana STREJČKOVÁ].

²⁵⁰ *Risk* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: La Fabrika, premiéra 17. 1. 2013.

²⁵¹ *Dolls* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Trutnov: Centrum UFFO, premiéra 27. 5. 2014.

²⁵² *Kaleidoscope* [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Praha: Játka 78 – letní scéna. Premiéra 9. 6. 2020.

²⁵³ *Slapstick Sonata* [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Praha: Nová scéna Národního divadla, premiéra 23. 2. 2012.

²⁵⁴ *Play* [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Praha: La Fabrika, premiéra 19. 3. 2014.

²⁵⁵ *Isole* [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Trutnov: Centrum UFFO, premiéra 11. 2. 2019.

²⁵⁶ *Memories of Fools* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, česká premiéra 6. 3. 2020. Berlín [Německo]: Chamäleon Theatre, 14.3.2019.

- **figurativní loutka**, např. manekýn – lidský dvojník v úvodní inscenaci *La Putyka*, panenka v *Dolls*, klasická marioneta v *Roots*, náznaková loutka ze špalíku dřeva v inscenaci *Risk*
- **maska a kostým**, např. Pupkáči v inscenaci *La Putyka*, Králíček Honey Bunny či Mozart nebo Presley v *Memories of Fools*

Konfrontace artisty a objektu či loutky, tedy živé a jednající roviny s předmětnou, je zde jak významotvorná, tak záměrně přiznaná.²⁵⁷ Akrobat je v určité situaci manipulátorem a dokonce až loutkářem, který určitou věc animuje, ale také tento konkrétní artista působí na scéně svou artistní fyzickou excelencí. Loutka a obecněji předmět, ač zpravidla gesticky strnulý a závislý na svém materiálu a s tím souvisejících fyzikálních vlastnostech, svou existencí a v přesahu znakovostí podporuje myšlenku zmiňované víceplánovosti a mnohvrstevnatosti inscenací CLP. Spojením vícero různorodých, na pohled i nesourodých scénických komponentů tak vzniká originální, svou energií živelný a v určitém záběru dokonce chaotický svět nejednoznačného žánrového určení, v němž má snaha o sdělení tématu z různých úhlů potenciál vyvolávat napětí, tolik potřebné pro diváckou pozornost. Tím vzniká kýžený prostor k přenosu emocí a ke komunikaci nejrůznějšími prostředky, a to včetně funkčního využití objektů, materiálu i hmoty.

Objekt zdrojem pohybového kódu a partitury

V prvotině *La Putyka* se objevila variabilní a rozebíratelná figura v životní velikosti, kterou přiznaně vedli tři artisté. Její trup sestával z rámu zakrytého bílým oděvem ve střihu pánského obleku, jenž se během postupujícího děje odhrnoval jako oponka a nabídl "orámovaný" pohled na detaily. Manekýnova vysouvací hlava pak posloužila jako atypická rekvizita v absurdně vypořádaném tanci a skončila zabodnutá v desce stolu. Z oblasti charakterotvorných předmětů zde velký význam sehrála dámská kabelka. Z její manipulace vznikla nápaditá párová tanečně – akrobatická choreografie.

S podtitulem *Kdo chce žít, musí riskovat* se v roce 2013 objevil *Risk*, v němž se spojila energie Cirku La Putyka s francouzským souborem Cahin Caha a švédským Cirkusem Cirkör. Spouštěči tematicky sjednocených pohybů oscilujících na hraně risku se staly předměty denní potřeby jako například nůž, hřebíky, sekýra a kola bez duší pro invalidní vozíky. Například scénografický prvek – samostatné hřebíky kolmo zabodnuté do dřevěné podsady vytvořily

²⁵⁷ MAKONJ, Karel. *Divadlo mezi objektem a subjektem*. Viz Divadlo a interakce. Praha: Pražská scéna a KALD AMU, 2006, s. 31.

intenzivní obraz napětí, v němž byl riskantní každý pád akrobata k podlaze. Artisté neustále kolovali, hledali rozličné způsoby klesání k zemi a současně sobě navzájem podsouvali hřebíky. Dynamická choreografie vedená jednoduchým principem založeným na obecné zkušenosti z ohrožení či strachu z poranění násobila důležitost nevelkého objektu na scéně, jenž se fyzickou akcí aktérů stal dominantou promlouvající nejen k performerům, ale také k publiku svým tvarem, velikostí a poměrem vůči prostoru, aniž by nutně byl využit ke svému původnímu účelu. Podobně vyzněl i výstup akrobata na trampolíně, jehož skoky významně ovlivnil nůž, jenž svírala jeho ruka i při náročných sestavách, jako jsou salta s vruty nebo série přemetů vzad. Průvodce inscenací *Risk* a jeden ze zakládajících členů CLP Jiří Kohout, verbálně zdatný rozehrávač hravého vzezření, pronesl pokaždé na úvod představení: „*Vítejte ve světě plném otázek.*“²⁵⁸ Jeho výrok o plnosti lze vztáhnout nejen k mnohosti dotazů, z nichž se v *Risku* rozehrává opravdu riskantní hra (jako součet vícero her), ale také k tvořivé mnoho vrstevnatosti každého z performativních počínů CLP, jejichž zastřešujícím strůjcem poetiky je sám principál Rostislav Novák ml., jeho asociační nepředvídatelnost, prýštivá kreativní energie a silně prorostlé rodinné kořeny s odkazy k loutkářství. Nehledě na to, kdo je podepsán pod režijním vedením, ať sám principál CLP, Maksim Komaro, SKUTR nebo Linda Kapetanea a Josef Fruček, jde často o hru se symboly, fyzicky dravý narativ rozvíjený hned na několika úrovních (doslova v prostoru a metaforicky), o variabilní scénografické aranžmá a žánrovou synkrezi.

V roce 2014 se na jeviště vrátily figury, silný záblesk rodinného loutkářského odkazu. V komorní a patrně jedné z nejniternejších inscenací *Dolls* se představily panenky, hračky, nafukovací panna a mezi nimi také člověk připoutaný k provazům ovládaným vodiči a žena vydávající se za figurínu, aby upoutala partnerovu pozornost. Nemohoucnost komunikace na úrovni lidství, jejímž (ne)řešením je útěk k zástupným předmětům až fetiši, k síle sugesce proměnit věc v partnera nebo mystickou záležitost, se stala hnacím motorem patologických příběhů. Ve studii nazvané *Subjekti a objekti* uvedl Karel Makonj, že „*tento proces idolizace (fetišizace, chcete-li) není dán ani předmětem samým, ani jeho antropomorfizací, ale jen a jen tímto vztahem, a tedy reflexí subjektu mezi objekty, reflexí člověka ve světě, ve vesmíru. Dochází ke zkřížené vazbě subjekt – objekt, já – svět, a tím i vazbě já – druhí, tedy intersubjektivě i – (...) interobjektivě.*“²⁵⁹ Výrazná scéna Jakuba Kopeckého, bratrance Rostislava Nováka ml., připomínala domeček pro panenky nebo řez bytovkou, symbolicky "králíkárnou" na okraji světa, v němž lidé hledají náhražky, jakési citové protézy pro své uspokojení a existenci vůbec. „*Je to představení, ve kterém se umělecky spojili dva potomci*

²⁵⁸ KOHOUT, Jiří. Replika z představení *Risk*. *Risk* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: La Fabrika, premiéra 17. 1. 2013.

²⁵⁹ MAKONJ, Karel. *Subjekti a objekti*. Viz *Divadlo a interakce II*. Praha: Pražská scéna a KALD AMU, 2007, s. 23.

rodu Kopeckých a navázali jak na rodinnou tradici, tak hledali něco úplně nového, co ještě nezkusili a experiment se jim vydařil.²⁶⁰ Další vizuálně přitažlivou rovinu v *Dolls* rozehrávaly k pohybu motivující objekty. Asociativní bezbřehovost nabídly igelitové pytle naplněné vzduchem a rozprostřené po jevišti, anebo hned zkraje kopeček hlíny či hrouda jílu, k němuž se vztahoval tanečník, jehož kreace evokovaly soukromý obřad, interpretovatelný i jako rituál za všechny postupně ztrácené. Eskalace tenze mezi artisty a objekty, střídavě používaná optika subjektu a objektu zde potvrzovala humanitu i dehominizaci.²⁶¹

Motiv hlíny se vrátil v detailněji rozporcované podobě a hlouběji rozpracovaném mužském, rodinném duetu *Black Black Woods*, ve kterém na ploše 270 minut trvajících představení modelovaly a rozvíjely svůj vztah dvě ústřední postavy – reální lidé, otec a syn, Rostislav a Rostislav ml. Novákovi. Až antropomorfním postojem k materiálům demonstrovali oba protagonisté emoční napětí, spříznění i souboj, symbolické významy a archetypální rovinu.

*„Krása, pravda, invence a tvorba nejsou pouze abstraktní pojmy náležející do nadpozemského duchovního světa, ale mají také úzký vztah ke světu věcí, jež jsou přitahovány k zemi silou odpovídající zákonu gravitace a podléhají jak vývojovým proměnám, tak i opotřebení a zkáze. Zatímco estetické teorie od základu přehodnocují význam práce ,na‘ hmotě ,s‘ hmotou nebo ,ve‘ hmotě, umělci 20. století hmotě často věnují výhradní pozornost, jež je o to intenzivnější, čím víc je oprošťování od předmětných vzorů vybízí k hledání nových forem ve světě možností.“*²⁶²

Fyzická etuda flexibilní artistky motivovaná hrou se žvýkačkou čili vystavěná na principu žvýkání, natahování a smršťování gumy souvisela s titulem *Play*. Humorně a odlehčeně laděná inscenace čerpala inspiraci z dětských hřišť a jedním z vrcholných momentů byla žonglérská exhibice s kyblíčky. Prvně v repertoáru Cirku La Putyka se zde objevilo skákání gumy a ve velmi podobné formě se následně (i protagonistou) propojilo s pozdějším titulem *Kaleidoscope*.

V *Roots*, inscenaci koprodukované berlínským kabaretem Chamäleon, se na jeviště vrátily rodinné skvosty – varietní niťové loutky (dokonce ze Suchardovy dílny z Nové Paky),

²⁶⁰ NOVÁKOVÁ, Anna. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s umělkyní z rodu Kopeckých a Novákových. [16.1.2021, Hana STREJČKOVÁ].

²⁶¹ MAKONJ, Karel. *Divadlo mezi objektem a subjektem*. Viz Divadlo a interakce. Praha: Pražská scéna a KALD AMU, 2006, s. 33.

²⁶² ECO, Umberto (ed). *Dějiny krásy*. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ, Veronika KŘENKOVÁ, Jindřich VACEK, Kateřina VINŠOVÁ, Jiří PELÁN, Zora OBSTOVÁ, Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2005, s. 402.

legendární bílý koník, figura, masky, a dokonce cirkusové náčiní pro závěsnou akrobacii připomínající loutku na šňůrách.

Zmenšené postavičky coby prostředek divadelní zkratky a předměty vybrané pro symbolické paralely k vesmíru či pro svůj charakterotvorný rys (např. králík Honey Bunny) využili tvůrci naplno v pozitivisticky laděné inscenaci plné snů a bláznivých postav i nápadů *Memories of Fools*. „Pevný základ multidisciplinárního cirkusového koktejlu mixujícího žánry představoval pohádkový příběh o klukovské touze vzlétnout na Měsíc. Režisér Rostislav Novák ml. se ponořil do zasutých vzpomínek nejrůznějšího typu od rodinných po celosvětové převratné události a opřel se o nevyčerpatelný zdroj inspirace, jakým vesmír a dětské sny bezesporu jsou. Ani Právý výlet pan Broučka do Měsíce by nebyl napsán bez příměsi satirického vidění, absurdních představ a českého umu ve všem vidět humor. Absenci logických vazeb v narativu nahradila fascinace týmu neprobádaným nekonečnem a energie vyplnit běžné dětské přání – vzlétnout a udělat stopu do Měsíce.“²⁶³ Námět a zpracování jako by samo o sobě vyžadovalo otevřít se předmětnému světu. Z dřevěných rámu různé velikosti vytvořená scénografie odkazovala k fotoalbu, ke zdi vzpomínek. Pestrou divadelní paletu spoluvytvářely scénické objekty, např. světelné koule manipulované akrobaty znázorňovaly planety Sluneční soustavy, dále to byly performativní objekty vybízející k charakteristickému pohybu – gramodesky, s nimiž originálně manipuloval žonglér v roli hudebního génia Mozarta, z rekvizit se objevila česká vlajka umístěná na povrch Měsíce a mnohé předměty pro kouzelnická čísla, a v neposlední řadě maketa rakety, plyšák coby zástupný předmět a figurativní loutka astronauta.

Hra

Stěžejním stavebním prvkem inscenací Círku la Putyka je hra – hra s něčím a s někým. Tvůrci se nezřídká opírají o všeobecně známé hry (badminton – *Slapstick Sonata*, box – *Kaleidoscope*) a principy hry, jako jsou pravidla, strategie, spolupráce i soutěživost, a současně pro své účely vytvářejí hry nové (např. pády k zemi s obezřetností ke kolmo postaveným hřebíkům – viz výše *Risk*) a inspirované cirkusovými disciplínami (závěr, kdy se artisté snaží najít rovnováhu na balanční kruhové ploše bez podpěr – *ADHD*) a užívanými předměty (velmi častou rekvizitou a charakterotvorným objektem je kufřík různých rozměrů – *Up End Down*²⁶⁴, *Risk*). Ze hry, ve které hledají mihotavou lehkost hrajícího si života a jejíž podstatu neopouštějí ani při komunikaci vážných témat, čerpají kreativní impuls svébytné

²⁶³ STREJČKOVÁ, Hana. *Žádná meta není příliš vzdálená – Divadelní noviny* [online], 31.3.2020. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/zadna-meta-neni-prilis-vzdalena> [cit. 18.4.2021].

²⁶⁴ *Up End Down* [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: La Fabrika. Premiéra 19. 12. 2010.

hodnoty a vlastního řádu.²⁶⁵ Hra spojuje nejen artisty uvnitř narativu, ale zejména propouští hranice porozumění mezi jevištěm a hledištěm, neboť dochází k dorozumívání na základě obecné zkušenosti, která všechny zúčastněné vrhá do vzpomínek na dětství nebo ke svému vnitřnímu dítěti. Hře a divadlu je společné právě ono hraní. Divadlo se hraje, prožívá a nabízí společný kontakt v jednotě času a místa, jenž může přerůst v intenzivní zážitek, podobný bezprostřední radosti ze hry, aniž by však divák musel nutně být aktivním hráčem.

Pozorování performerů Cirk La Putyka při hře, hře v roli, hře s loutkou nebo předmětem a vzájemné souhře navozuje díky jejich živelnému pojetí cirkusových a obecně divadelních výzev pocit sounáležitosti. Na obou stranách rampy se s posouváním fyzických hranic, příběhem budovaným spojováním na oko neslučitelných komponentů a s dynamicky rozvíjenými situacemi vyplavuje adrenalin a čas je relativizován. A mezi myšlenkově nahuštěnými obrazy, valivými toky pohybových akcí se ve svém široce významotvorném spektru vyjevuje a potvrzuje důležitost objektu.

²⁶⁵ FINK, Eugen. Přeložil Jiří ČERNÝ a Věra KOUBOVÁ. *Oáza štěstí*. První vydání. Praha: Mladá fronta. 1992. Váhy, sv. 6, str. 5-6.

4 Maska

Kapitola se věnuje divadelní masce a významně čerpá, reflektuje a evaluuje vlastní pedagogickou činnost. Nezohledňuje však jen osobní náhled na dlouhodobý kontinuální proces, ale opírá se o bohatou jevištní praxi a znalost teoretického pole s přesahem k dalším oborům. Současně využívá analyzovaná data sesbíraná v období 2020-2023 pomocí online evaluačních dotazníků a strukturovaných rozhovorů se studenty bakalářského a magisterského programu Katedry nonverbálního divadla HAMU. „Copeau řekl, že v divadle neexistují žádné zákony, ale aby mohl člověk vůbec pracovat, stejně v ně musí věřit. Hledání zákonitostí je pro režiséra-učitele spíše nezbytnou součástí praxe, nepociťuje naléhavě teoretickou nutnost vědět.“²⁶⁶ S přijetím této procesuality zaměřené na hledání zákonitostí je prověřován funkční a účelový rozměr masky autorskou pedagogikou, jež staví na pevných základech technik a metod, zejména Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda a Jacquese Lecoqa. Pozornost je téměř výhradně věnována neutrální masce (viz *obrázek 25*), která mě ani po mnoha letech užívání nepřestává svými možnostmi fascinovat a považuji ji za esenci divadelní pedagogiky.

Maska, předmět specifického tvaru, je artefaktem s nespočtem funkcí a historických interpretací, v němž se spojuje rituální původ i odkaz k divadelnímu prostředí. Je hmotou i objektem přesahujícím obory a tím i jakoukoli svírající definici, neboť je svou podstatou nesnadno uchopitelným vizuálním zprostředkovatelem kontaktu sama se sebou, se svou podstatou i okolním světem. Výchozím předpokladem této kapitoly²⁶⁷ je, že maska může mít za určitých podmínek nezpochybnitelný vliv na tělesnost svého nositele²⁶⁸ a že práce s divadelní, zejména pak s neutrální maskou může mít potenciál výrazně prohlubovat kvalitu systematické přípravy profesionálního umělce.

„Maska je relativně stálá výtvarná struktura zakrývající hlavu (obličej), popř. i tělo herce tak, aby v diváckém vjemu zakryté části zastoupila a koncentrovala pozornost na sebe. [...] Materiál masky může být organický i anorganický, přírodní i umělý. Základní funkce divadelní

²⁶⁶ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 26.

²⁶⁷ Kapitola navazuje a rozvíjí publikované mezifáze výzkumu podpořeného v rámci projektu „Embodied Mask – Embody Truth of Mask“ z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2021 (SGS, HAMU) a v roce 2022 (DKR, HAMU).

Viz STREJČKOVÁ, Hana. *Cesta neutrální masky ve výuce nonverbálního divadla*. Praha, AMU, Živá hudba, 2023. V době vydání disertační práce byla studie po ukončeném recenzním řízení.

Viz STREJČKOVÁ, Hana. *Elementární cesta neutrální masky k esenci nonverbálního divadla*. Praha: Arte Acta, 2022, roč. 5, č. 08. Dostupné z: <https://arteacta.cz/elementarni-cesta-neutralni-masky-k-esenci-nonverbalniho-divadla/> a dále z: https://arteacta.cz/wp-content/uploads/2022/12/Studie_Strejckova.pdf [cit. 5. 6. 2023].

²⁶⁸ Zde opět upřesňuji, že termín nositel, později herec, performer, mím, student, tanečník je zde se vším respektem k diverzitě zamýšlen bez genderového zatížení. Je obecným označením osoby pracující s maskou.

*masky je znaková – usnadňuje proměnu hercova zevnějšku, napomáhá stylizaci jeho projevu, zjednodušuje, zvýrazňuje, vede k typizaci. [...] V nejširším smyslu začíná maska jakoukoli cizí hmotou na hercově těle...*²⁶⁹

Kapitola nahlíží na průpravná cvičení s maskou ve výuce pohybového herectví a zahrnuje související pojmy a sousloví jako: tělo a objekt, tělo v masce, tělo ztělesňující prostor, tělo identifikující se s elementem, tělo maskou, poetické tělo. Kvalitativní design výzkumného šetření s oporou v interdisciplinárním přístupu včetně zohlednění individuálních tělesných prožitků a pocitů cílí na deskriptivně-komparativní analýzu se zaměřením na evaluaci metodiky pro výuku²⁷⁰ neutrální masky v uměleckém vzdělávání. Pro základní cvičení akcentující technickou přípravu hledá asociativně i zcela vědomě paralely v mytologii, starověké filozofii, teatrologii, ale také se vztahuje ke každodennímu životu a běžnému prostředí. Na příkladech z praxe včetně prezentace a interpretace dat z terénního dotazníkového průzkumu²⁷¹ se snaží odpovědět na otázky spjaté s vnímáním masky, efektivitou výuky a udržitelností učiva ve smyslu vtisknutí konkrétní techniky jako univerzálního hereckého nástroje. I proto je velká pozornost věnována klíčovým principům zaměřeným na ekonomizaci a významotvornost nonverbálního projevu.

*„Herec, který si zakrývá tvář, záměrně odmítá psychologický výraz, který většinou divákovi poskytuje velmi mnoho – a velmi přesných – informací; musí proto vyvinout značné úsilí, aby tuto ztrátu významu a identifikace nahradil. [...] Jeden ze zásadních estetických důsledků použití masky je protiklad mezi neutralizovanou tváří a tělem, které je v neustálém pohybu. Masky ostatně nemusí představovat obličej: neutrální či poloviční maska stačí, aby se znehybnila mimika a všechna pozornost se soustředila na hercovo tělo.“*²⁷²

Text artikuluje proces a pozastavuje se u jeho pilířů, a to i s vědomím, že verbalizace akce, přesněji pojmenovávání vizuálně-pohybového dění znamená redukování emočního, živého a přítomného na pokus o zařazení do kognitivně uchopitelného rámce. Otevírá se myšlenkový prostor, jehož věcné i efemérní základy vybudovala především pedagogická a umělecká praxe s oporou ve vlastní výchozí studentské zkušenosti. Zatímco terénní bádání vždy nutně

²⁶⁹ PAVLOVSKÝ, Petr. (ed.). *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, s. 169.

²⁷⁰ Po deseti letech zkušeností s vedením master classes pro studenty a umělecké profesionály v ČR, Francii, Rakousku a Rusku, dále blokové výuce masky na Akademii múzických umění v Praze byla od akademického roku 2020/2021 maska zařazena do kurikula Katedry nonverbálního divadla (HAMU) jako samostatný předmět o časové dotaci od dvou do tří výukových hodin týdně pro studenty prvního a ostatních ročníků bakalářského studia a také pro posluchače magisterského stupně včetně zahraničních studentů v rámci programu Erasmus. Několikrát ročně se navíc konaly dva až čtyři volitelné shrnující výukové bloky o rozsahu šesti-osmi výukových hodin.

²⁷¹ Dotazníkové šetření čerpá z odpovědí studentů 1. až 5. ročníků Katedry nonverbálního divadla HAMU (prezenčního studia) včetně zahraničních studentů z let 2020–2023. Sběr dat z dotazníků vždy podléhal dvěma fázím, první část otázek byla distribuována a vyhodnocována na konci prvního semestru, druhá při završení semestru letního.

²⁷² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 249.

podléhalo a záviselo na bezpodmínečné kolektivnosti²⁷³, pak sebereflexi a kontextualizaci přálo ústraní, v němž aktivně probíhal niterný dialog vnitřního světa se získávanými poznatky o vnější skutečnosti, obohacené i sbírkou dat ze strukturovaných rozhovorů a dotazníků. Svým metodologickým přístupem, jenž při kurátorování a artikulaci tématu také připouští svobodu, názorovou pluralitu a subjektivitu, neopomíjí důležitou rovinu, kterou je u neutrální masky paradox. Ten se zde stává repetitivním prvkem. Navrací se, aby zpochybňoval již vyřčené a současně vyzkoušené. Například motivace pro cvičení s neutrální maskou zpravidla nesouvisí s konkrétním charakterem ani "nepředvádí" realitu, ale vždy se od ní odráží a vychází z realistické situace, prostředí nebo běžné činnosti. *„Díky tomu, že neutrální maska dokáže propojit každého s tím, co souvisí se všemi, o to výrazněji se objevují jednotlivé nuance. Nejde však o detaily charakteru, protože tam žádný charakter není, ale o všechny, i nejmenší rozdíly, kterými se odlišují performeři jeden od druhého.“*²⁷⁴

*„Základem je pro mě pokaždé začínat z každodenního života, od věcí, které kolem sebe neustále pozorujeme. Tímto je vlastně každý zná, buď je viděl, zažil nebo prožívá. Zároveň každý žije někde jinde a nějak jinak. A svou žitou zkušenost tak máme každý vlastní, a proto je zajímavé tuto realitu, konkrétní činnosti pozorovat pořád. Teprve poté se vypožorované jevy, věci a situace transponují na jeviště, až mají jasné kontury nakreslené každodenností, ale je to zase naše zkušenost, tělesná příprava, herecký trénink a dovednost fyzické exprese, jak dokážeme tento život povýšit na divadlo. A hlavně bez ničeho navíc, bez zbytečného balastu.“*²⁷⁵

4.1 Transformace od ticha do ticha

*„Je to [neutrální] maska bez zvláštního a typického výrazu postavy, která se nesměje ani nepláče, není smutná ani veselá, a která se opírá o ticho nebo stav ticha.“*²⁷⁶ Výchozí pozicí pro vstup do zkoumaného teritoria, ve kterém se v praktické výuce za pomoci neutrální masky hledá stav rovnováhy²⁷⁷ a začíná i končí v tichu,²⁷⁸ je sebezkušenostní přístup²⁷⁹ studenta a

²⁷³ Být pedagogickým průvodcem teritoriem neutrální a dalších masek z důvodu dodržení principu učení sebezkušeností a pozorování, znamená vždy podporovat skupinu, a to minimálně od počtu tří studentů. Jeden nasazuje masku a dva pozorují.

²⁷⁴ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 41.

²⁷⁵ HENRY, Clara. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s absolventkou Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži [23.7.2021, Hana STREJČKOVÁ].

²⁷⁶ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: AMU & Kant, 2011, s. 127.

²⁷⁷ „Život je neustálý pohyb, nerovnováha zachycená v pevném bodě.“ LECOQ, Patrick. *Jacques Lecoq, Un point fixe en mouvement*. Paříž: Actes Sud, 2016, s. 9.

²⁷⁸ Masky je funkční průpravou pro divadlo, ve kterém ještě nebo již nejsou slova zapotřebí. V Mezinárodní divadelní škole Jacques Lecoq se užíval termín "théâtre avant les paroles" a "théâtre après les paroles".

²⁷⁹ Lecoq tvrdí, že žádné čtení příruček nemůže nahradit kreativní práci. Viz MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq*. Londýn: Routledge, 2018, s. 56.

pedagoga, teoretická reflexe, zejména pak longitudinální observace²⁸⁰ v úzkém sepětí s repetitivní fyzickou verifikací zkoumaného objektu během pravidelných lekcí. „*Kořeny hercova výkonu hledají (mají hledat) živné síly v tichu a samotě, kde se otevírá motorická a psychologická paměť i představivost, kde dochází beze studu (a bez ostentace) k tematizované psychofyzické improvizaci a reflexi.*“²⁸¹

Co to znamená být tělem v masce ve smyslu být maskou?²⁸² Základní otázka přesněji zní, jakými prostředky je skrze objekt – neutrální masku možné ovlivnit řeč těla a dosáhnout pohybové ekonomizace, gestické obsažnosti a funkčně fázované artikulace.

Tabulka 11 Pohybová ekonomizace

Pohybová ekonomizace je autorkou vnímána jako zastřešující pojem pro fyzickou činnost, nápodobu chování nebo jednání, které je oproštěné od všeho nadbytečného, jako například od zbrklých, mimovolných nebo deskriptivních posunků. V žádném případě však nejde o sportovní ani estetickou dokonalost. K pohybové ekonomizaci lze dospět dlouhodobou přípravou psychosomatického aparátu.

Tabulka 12 Gestická obsažnost

Gestická obsažnost je [pro autorku] označením pro motivovaný, významotvorný nebo charakterizační pohyb, nesoucí sdělení o osobě, situaci, prostoru. Funkčně vyvedené gesto, které má obecně původ v předšlovní (preverbální) artikulaci, je podmíněno vědomou akcí a zahrnuje pohybovou ekonomizaci.

Tabulka 13 Funkčně fázovaná artikulace

Funkčně fázovanou artikulací autorka terminologicky shrnuje vědomou hierarchizaci pohybů v součinnosti s kontrolou dechu, zacíleným pohledem a celkovým držením těla. Jde o strukturované fyzické vyjadřování se, kdy veškerá využívaná a neustále citelná technika ustupuje, aby fyzický předpoklad zviditelněl neviditelné. Funkčně fázovaná artikulace v sobě současně zahrnuje jak pohybovou ekonomizaci, tak gestickou obsažnost a vyžaduje fantazii, uplatnění pozorovacích schopností a otevřenost vůči vnějšímu světu.

Mezioborový kontext úvah dále rozšiřuje záběr o symbolické přesahy vybraných cvičení, vede k různorodosti vnímání masky (a skrze ni těla a člověka) a k úvaze o technice, která by nikdy

²⁸⁰ Základem výuky masky je fyzický trénink techniky, zkoušení v prostoru a pozorování.

²⁸¹ KREJČA, Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. Viz VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna, AMU, 2017, s. 183.

²⁸² Maska zároveň nesmí být "pod" ve smyslu bez energie, bez viditelné naléhavosti své činnosti a potěšení ze hry.

neměla být zjevnější než zviditelnění neviditelného obsahu (myšlenky, elementu, imaginovaného prostoru atp.). Mohou mít průpravná cvičení včetně elementární cesty neutrální masky, kdy v západní kultuře je vztah masky a tváře spíše vztahem metafyzickým, spojitost s mýtem, rituálem či se dokonce vztahovat ke klasicky komponované dramatické struktuře? „*Pravý a skutečný význam masek se tedy odkrývá ve specifickém modu vnímání, v němž neplatí ‚bud‘ a ‚nebo‘, ale pouze ‚bud‘ i ‚nebo‘, popřípadě ve kterém hravě balancujeme na spojnici ‚i‘, a v němž od ‚bud‘ volně přecházíme k ‚nebo‘ a zase zpátky.*“²⁸³ Během rozkrývání principů práce s neutrální maskou do cesty vstupují již zmíněná protichůdná tvrzení ozřejmující však také její východiska. Například neutrální maska může vyvolávat obavy, vzbuzovat až strach, a přesto je možné díky ní nalézat aspekty hravosti, tak důležité pro nepopisnou pantomimu – mimické divadlo založené na hře. Ovšem s tím vědomím, že hra nikdy nesmí upadnout do předstírání a vždycky musí převýšit techniku.

Tabulka 14 Předstírání

Předstírání v této oblasti autorka považuje za vykalkulovaný pohyb nebo akci bez pravdivého základu, bez zdůvodnění a smyslu sdělení. Jde o vědomé nalhávání, faleš, simulakrum.

„*Jednou z největších výzev pro herce je proměna statického, nehybného, ustáleného předmětu v něco živého a sugestivního.*“²⁸⁴ Rysy masky jsou neměnné, ale je to právě disponibilita herce, jehož tělo a energie ji oživuje, protože sám má možnost stát se ztělesněním masky, být nejen v masce, ale i maskou. Sama neutrální (a jiná) maska totiž zajímavá není, zajímavý je až herec, který si ji nasazuje a obrazně celým svým tělem do masky vstupuje. Díky svému tělesnému propojení s maskou znovu cítí svůj dech, rytmus, dynamiku emocí, mimodynamiku člověka a přírody, svým bytím a akcí odkrývá prostor kolem sebe.

Tabulka 15 Mimodynamika

Mimodynamika je dle Jacquese Lecoqa pojmem označujícím proces, který herci umožňuje objevovat fyzický projev – tělesnou expresi, jež vzniká na základě transformace vjemu v emoci, prožitek a zkušenost. Vjem v něm vyvolávají barvy, slova či hudba, vůně a další smyslové podněty.²⁸⁵

²⁸³ ERBAN, Vít. *Maska a tvář, hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010, s. 66.

²⁸⁴ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 142.

²⁸⁵ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 47–54.

Pro Jeana-Louise Barraulta se maska stala transformačním objektem fortifikujícím percepci, prostředkem k bytostnému sjednocení. „*Jakmile si nasadíš masku, objeví se něco úžasného. Vnímání se modifikuje podle naklonění obratlů, tělo se stane tváří a sensibilitou. Místo, aby ses díval očima, díváš se oběma hroty řader. Dýcháš pupkem, břichem; paže s uvolněnými rukama máš namísto uší, kolena se stanou čelistmi a čím jiným se může stát pohlaví než ústy? Maskovaný člověk se stává biologickou bytostí.*“²⁸⁶

Maska může být znakem univerzální sounáležitosti, čímsi nadlidským, ale zároveň lidsky hluboce propojujícím. Asociativně je možné najít paralelu s tvrzením antropologa Claua Lévi-Strausse, který uvedl, že „*maska není zprvu to, co představuje, ale to, co transformuje, to znamená, že si volí to, co nepředstavuje. Maska jako mýtus stejně popírá, jako potvrzuje; není sestavena jenom z toho, co říká nebo co si myslí, že říká, ale z toho, co vylučuje.*“²⁸⁷

4.2 Pedagogická pomůcka

Vztah neutrální masky jako pedagogické pomůcky a těla v rámci herecké průpravy charakterizují cíle jako povzbuzení somatické senzitivity, vybudování představivosti, odblokování racionálních překážek a získání zkušenosti s tělesným stavem připravenosti.

Tabulka 16 Somatická senzitivita

Somatickou senzitivitu autorka vnímá jako zastřešující pojem pro vyostřenou citlivost vůči sobě a vnější skutečnosti, kdy umění naslouchat sobě (tělu, smyslům a pocitům ad.) a zpracovávat vjemy z okolí je zdrojem tvůrčí energie.

Tabulka 17 Představivost

Představivost je souhrnem schopností a dovedností nositele masky hluboce imaginovat ve smyslu vidět a umět viděné nonverbálně sdílet, a to nejčastěji v souvislosti s prostředím a činnostmi, včetně vztahování se k objektům a manipulace s objekty.

Tabulka 18 Odblokování racionálních překážek

Odblokování racionálních překážek v praxi zpravidla souvisí s oprošťováním se od "self-korektora", nezřídka až despotického vnitřního kontrolora.

²⁸⁶ BARRAULT, Jean-Louis. *Le visage et le corps*. Viz ASSLAN, Odette a Denis BABLET (eds.). *Le masque: du rite au théâtre*. Paříž: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, s. 181.

²⁸⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Cesta masek*. Přeložil Zdeněk JUSTOŇ. Liberec: Dauphin, 1996, s. 189.

Tabulka 19 Tělesný stav připravenosti

Tělesný stav připravenosti, později viz stav neutrality či hlubokého vnímání sebe a okolí, znamená [dle autorky] zaktivizované smysly, nabuzené okysličené tělo, otevřený proud kreativního myšlení, obrazně štětec těsně před malbou, ořezaná tužka před zrodem prvního verše, vyklíčené semeno v průrvě hlíny před východem slunce atp. (viz Tabulka 1)

„Neutrální maska je podpůrným základem všech masek, je citelná pod každou, ať expresivní nebo *commedia dell'arte* maskou.“²⁸⁸ A právě tento typ celoobličejové masky umožňuje za určitých okolností zažít stav nazývaný neutralita, která je cestou k silné jevištní přítomnosti, a to ve smyslu hluboké vnímavosti vůči sobě a okolí. Například Jan Hyvnar píše, že Étienne Decroux tento stav také nazýval "nulovým bodem", kdy herec ještě nic ani nikoho nenapodobuje, neztvárňuje, neztělesňuje, ale má k tomu veškeré předpoklady.²⁸⁹ Neutrální maska negeneruje vášně, příběhy ani dramatický konflikt, podporuje vědomou existenci a precizní fyzickou artikulaci. Je to především a zásadně tělo, které „se v neutrální masce stává nástrojem exprese“.²⁹⁰ Zkušenost s neutrální maskou se proto stává jedním ze zásadních prahů, který je žádoucí během hereckého výcviku za dostatečné časové dotace a pedagogické podpory prozkoumat a překonat. Slovy Jacquese Lecoqa: „Neutrální masku nasazujete stejně, jako byste si na sebe brali charakter-postavu, avšak s tím rozdílem, že zde žádný charakter není, pouze neutrální generická bytost. Postava zažívá konflikt, má historii, minulost, kontext, vášeň, naopak neutrální maska uvádí herce do stavu dokonalé rovnováhy a vede k hospodárnosti pohybu.“²⁹¹

4.3 Význam masky

„Evropská divadelní moderna a avantgardy ve snaze překonat přežilou tradici realistického a naturalistického divadla s jejím způsobem iluzivní nápodoby skutečnosti se při obnově divadla vydala jednak cestami reteatralizace čili návratu k antice, středověku a v případě mimu ke komedii dell'arte, nebo k osobitým purifikacím a redukci divadla až na sám jeho základ, tzn. jednajícího herce/ mima v prázdném prostoru“²⁹² jeviště.“²⁹³ Francie 20. století

²⁸⁸ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 36–37.

²⁸⁹ HYVNAR, Jan. *Decroux a tělesný mim*. Louny, 2022. Dosud nepublikovaná studie, citováno se svolením autora. Osobní archiv Jana Hyvnara.

²⁹⁰ WILSHER, Toby. *The Mask Handbook: A practical guide*. Londýn: Routledge, 2007, s. 35.

²⁹¹ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 38.

²⁹² „Mohu použít jakýkoli prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“ Viz BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988, s. 11.

²⁹³ HYVNAR, Jan. *Decroux a tělesný mim*. Louny, 2022, s. 1. Dosud nepublikovaná studie, citováno se svolením autora. Osobní archiv Jana Hyvnara.

nebyla výjimkou, mnohohlasně se v divadle otevřelo téma fyzického potenciálu herce. „Ve všech snahách a experimentech o vytvoření nového divadla od počátku tohoto století je zdůrazňován požadavek vysoké pohybové kultury herce.“²⁹⁴ Díky kreativním experimentům Edwarda Gordona Craiga (1872-1966), Antonina Artauda²⁹⁵ (1896-1948), režiséra a pedagoga Jacquese Copeaua²⁹⁶ (1879-1949), ale i mnoha dalších inspirativních osobností včetně Vsevoloda E. Mejercholda²⁹⁷ (1874-1940), dále mimů Étienna Decrouxe²⁹⁸ (1898-1991), Jeana-Luise Barraulta (1910-1994) či později Marcela Marceaua (1923-2007) se otevíraly nové horizonty divadla akcentujícího pohybovou složku. Předchůdci i soukmenovci Jacquese Lecoqa (1921–1999) hledali čistotu, pravidla i autenticitu v tělesném projevu a jeden z prostředků pro zvýraznění fyzické exprese našli v překrytí obličeje. „Návrat k masce, její znovuoživení souvisí s tendencí ke ‚zdivadelnění divadla‘.“²⁹⁹

Je dalším paradoxem, že tělo osvobozené od obličeje je plastičtější platformou k vyjádření ideje, emoce, obsahu, prostředí. Lecoq tvrdil, že „pod neutrální maskou mizí hercova tvář a jeho tělo se stává mnohem čitelnějším.“³⁰⁰ Nositelem významu se najednou může stát sebemenší pohyb jako změna v držení těla, uvolnění či napětí,³⁰¹ dokonce i jediný nádech. „Symbolické divadlo naučilo Mejercholda tomu, že postava-masko může s nehybnou tváří, pózou, nakloněním hlavy, náznakovým gestem překrásně vystihnout bolest i žal, radost i utrpení.“³⁰² Teatrolog Jan Hyvnar vyslovil myšlenku, že neutrální maska napomáhá strukturování chaosu vnitřního života herců k výchozímu tichu.³⁰³ Například Peter Brook tento

²⁹⁴ RYŠÁNKOVÁ Jiřina. *Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v průpravě herce a mima*. Praha: SPN, 1968, s. 5.

²⁹⁵ „Brook připomíná, v čem ho inspiroval Artaud – proniknout pod viditelný povrch. Součástí Brookových experimentů byla řeč beze slov. [pozn. Brook tvrdil, že mnoho významů se rodí z ticha.] Experimentovali s tichem – začali objevovat vztahy mezi tichem a trváním. Postavili mlčícího herce před obecnost a zkoušeli, jak dlouho udrží jeho pozornost.“ MIKEŠ, Vladimír. *Proč hrát. K divadelní antropologii*. Editoval Jan DVOŘÁK. Praha: Pražská scéna, KALD DAMU, NAMU, 2017, s. 103. Viz BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 69.

²⁹⁶ Například: „Coupeau se nikdy neodchýlil od svého cíle objevit vnitřní pravdu postav a situací. Divadlo pro něj bylo vždy lidským úsilím, a ne pouze formálním uměleckým cvičením. Věřil v humanizační funkci divadla jako místa, kde se komunita může scházet a sdílet společné radosti i strasti člověka.“ Viz LEITER L. Samuel. *From Stanislavsky to Barrault. Representative Directors of the European Stage*. New York, Westport, Connecticut, Londýn: Greenwood Press, 1991, s. 141.

²⁹⁷ Pro Mejercholda maska znamenala jak symbol, tak divadelní pomůcku. Neupíral ji rituální původ, a současně ji podroboval zákonům divadla. Nástroj k překrytí obličeje v jeho pojetí dále spojoval kulturu masek (maškarních plesů) aristokracie, stejně tak viděl zdroj inspirace v jejím protipólu v pouličním divadle komedia dell'arte. Viz PICON-VALLIN, Béatrice. *Les années 10 a Petersburg Meyerhold, la commedia dell'arte et le bal masqué*. Viz ASSLAN, Odette a Denis BABLET (eds.). *Le masque: du rite au théâtre*. Paříž: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, s. 147.

²⁹⁸ „Co se stane, když použije Decrouxův mim zakrytou tvář gázou a tím nechá vyniknout výraz pohybujiícího se trupu? Decroux zde sledoval v první fázi redukce či purifikace cestu k holému tělu na prázdném jevišti, aby našel základy tělesného mimu.“ Podrobněji Viz HYVNAR, Jan. *Decroux a tělesný mim*. Louny, 2022. Dosud nepublikovaná studie, citováno se svolením autora. Osobní archiv Jana Hyvnara.

²⁹⁹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 249.

³⁰⁰ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 39.

³⁰¹ „Napětí a uvolnění je dýcháním mima. [...] Akce mima musí dýchat. Tak jako dýchání je střídáním /vdech a výdech/, tak hra mima je střídáním /napětí a uvolnění/.“ SOUBERYAN, Jean. *Řeč beze slov*. Viz FIALKA, Ladislav. *Pantomima. Vybrané statě*. Praha: SPN, 1988, s. 11.

³⁰² MARTÍNEK, Karel. *Mejerchold*. Praha: Orbis, 1963, s. 229.

³⁰³ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: AMU & Kant, 2011, s. 130.

stav, kdy je hercův obličej překrytý maskou nebo dokonce bílým papírem, popisuje jako zážitek s elektrizujícím účinkem: „...neočekávaně se [herec] osvobodí od vlastní subjektivity, a bezprostředně poté se v něm probudí schopnost vnímat vlastní tělo.“³⁰⁴ Podobně smýšlí i Toby Wilsher: „K průzkumu neuvěřitelně prostého, ale silného vztahu mezi hlavou a trupem, použijte neutrální masku, cedníky, nebo kbelík. Dejte si přes hlavu papírový sáček!“³⁰⁵ Toto mistrovské dílo paradoxů je demonstrací toho, že svého nositele jakkoli před ostatními neschovává, ale dle Lecoqa spíše demaskuje.³⁰⁶ A Brook podotýká: „Co se nejvíce bojíte ztratit, ztrácíte okamžitě. Skrýváte svou obyčejnou obranu, své obvyklé výrazy, svou obyčejnou tvář.“³⁰⁷ Absence konkrétního obličejce a zacílení pozornosti k tělu prokazatelně maximalizuje fyzický projev osoby. Díky tomu se odhalují oblasti, nutně vedoucí k oproštění se od zbytečných posunků a zbrklých stereotypů. „Vy sami nevíte nic: na obličej máte masku, vykonáváte určité pohyby a nevíte, zda tu nějaká vzájemnost existuje nebo ne. Víte jen, že tam nemůžete vkládat nic navíc. Daří se vám, ale rozumem nechápete proč. Jenomže citlivost k masce existuje na jiném základě; je to schopnost, která se vyvíjí.“³⁰⁸

„Co se stane s hercem, který si nasadí Masku? Je odtržen od vnějšího světa. [...] Dovoluje mu zavrhnout všechno, co mu překáželo. Potom, díky námaze spojené s vnitřním soustředěním, dosáhnout prázdnoty – stavu neexistence. Od tohoto okamžiku dál bude schopen přijít zpátky k životu a chovat se novým, opravdu dramatickým způsobem.“³⁰⁹

Jacques Copeau ve své škole Le Vieux-Colombier (Starý holubník) zavedl a nazval neutrální typ masky vznešenou či ušlechtilou, tzv. noble mask. „Vznešená maska měla v sobě cosi japonského, ale s neutrální maskou sdílela vlastnosti, jako byl klid, nedostatek konkrétního výrazu a stav rovnováhy.“³¹⁰ Práci s maskou se také věnovali Charles Dullin (1885-1949), Étienne Decroux³¹¹, Jean Dasté (1904-1994) a později ji významně rozvinul Jacques Lecoq,³¹²

³⁰⁴ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 225.

³⁰⁵ WILSHER, Toby. *The Mask Handbook: A practical guide*. Londýn: Routledge, 2007, s. 31.

³⁰⁶ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 39.

³⁰⁷ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 235.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 226.

³⁰⁹ Copeauova žákyně Jeana Dorcyho citoval ze zápisků z roku 1922 Keith Johnstone. DORCY, Jean. *The Mime*. Přeložil Robert SPELLER. New York: Robert Speller & Sons, 1961. Viz JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Přeložil Julius NEUMANN. Praha: AMU, 2014, s. 270.

³¹⁰ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 38.

³¹¹ Étienne Decroux také prošel průpravou u Jacquese Copeaua. „Jedna ze studií na škole spočívala v hraní krátkých a němých, často patetických scének se zakrytým obličejem a téměř bez oblečení.“ Viz DECROUX, Étienne. *Slova o mimu*. Přeložila Míša ŠMAKALOVÁ, Lenka BLANDIN, Pierre NADAUD. Brno: JAMU, 2018, s. 38.

³¹² Poprvé viděl Jacques Lecoq představení s neutrálními maskami v Grenoblu. Ovlivnily jej dvě produkce. První se nazývalo *L'Exode (Exodus)* o vylidnění vesnice v době okupace, druhé ve stylu japonského divadla Nô s názvem *Sumida River* vzniklo spoluprací režijního tandemu Marií-Hélène a Jeana Dasté ve volné adaptaci Suzanne Bing. Zeť a žák Jacquese Copeaua Jean Dasté přímo ovlivnil Lecoqa v oblasti hry v masce a prohloubení vztahu k divadlu Nô. Viz LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997, s. 18. Viz LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Taylor & Francis Ltd, 2006, s. 98.

který pro ni zvolil označení neutrální. A ačkoliv Lecoq nebyl ani první a ani jediný, kdo experimentoval s maskou a stavem neutrality, „byl prvním v Evropě, který skutečně zkoumal celoobličejovou masku tak, jak ji známe dnes. [...] Většina divadelních tvůrců konce dvacátého století se pro práci s maskou inspirovala právě Lecoqem.“³¹³

4.4 Lecoqova maska

Pohybové divadlo vychází ze základního principu, že vše se pohybuje čili roste i ubývá, tepe a proudí a díky neustálé potřebě vyvažovat (ne)rovnováhu³¹⁴ se bytost ani svět nezastavuje. Pohyb zajišťuje proměnu a tím zaručuje vývoj. Cesta čili proces je tímto i cílem. Pojem cesta se zde může zdát jako nadužívaná metafora, ale patrně není výstižnějšího vyjádření pro označení pedagogického přístupu Jacquese Lecoqa. Cestou nazýval studium na své divadelní škole,³¹⁵ dále dílčí fáze svého výukového spektra (například elementární cesta neutrální masky), nebo také etudy (například cesta mlhou, exodus). Neustálými výzvami povzbuzoval studenty k hledání vlastního rukopisu na společné cestě. „*Jsem nikdo. Jsem neutrální bod, kterým musíte projít, abyste mohli lépe artikulovat svůj vlastní divadelní projev. Jsem tu pouze od toho, abych vám pod nohy kladl překážky, díky kterým můžete najít svou cestu.*“³¹⁶

Otevřenost Lecoqovy "metody" – slovo "metoda" však Lecoq vnímal jako území v zajetí definic, proto jako přesnější označení jeho pedagogiky vyznívá strukturovaný průpravný systém divadelního umělce – zajistila díky následovatelům a absolventům školy postupné šíření vyzkoušených postupů pro získání fyzické techniky, citu k objektu a prostoru a postupně i jejich evaluaci. Mark Evans tvrdí, že: „*Divadlo pro Lecoqa, jako každá forma hry, se může stát světem, který se řídí svou vlastní logikou, světem, kde je představitost osvobozena, protože logika těla přebírá logiku mysli.*“³¹⁷ Lecoq za východisko k divadlu považoval život, proto také většina cvičení s neutrální maskou čerpá z realistických situací, přírody a architektury. Rozvíjet imaginaci znamenalo důkladně vidět, pozorovat a vnímat svět okolo sebe. „*Naším primárním*

³¹³ WILSHER, Toby. *The Mask Handbook: A practical guide*. Londýn: Routledge, 2007, s. 25.

³¹⁴ „Současný herec pracující běžnými technikami západního divadla se uspokojuje s „rovnováhou každodenní“, profánní, postavenou na vyrovnávání sil, tenzí. Rovnováha, která je vyžadována ve východním divadle a ve vysoce stylizovaných projevech západního divadla, jako je mim a různé formy tance, má poněkud jiné nároky.“ Viz VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna & AMU, 2017, s. 139.

³¹⁵ L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (Mezinárodní divadelní škola Jacques Lecoq) byla založena roku 1956 v Paříži. Vzdělávání je strukturováno od jednoho do tří let a dodnes se jeví jako komplexní příprava divadelního tvůrce a pedagoga. Pilíře studia jsou Analýza pohybu, maska, akrobacie, dramatická improvizace, teritoria hlavních žánrů (melodrama, komedie dell'arte, buffonáda, antická tragédie, klaun). Ve škole studovali, například: Ariane Mnouchkine, Yasmina Reza, Philippe Gaulier, Jos Houben ad.

³¹⁶ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body. Foreword*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. ix–x.

³¹⁷ EVANS, Mark. *The Influence Of Sports On Jacques Lecoq's Actor Training. Theatre. Dance and Performance Training.*, 2012, č. 2, s. 163–177. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2012.686451> [cit. 15. 1. 2021].

referenčním bodem je jednoduše život. A právě tento život musíme být schopni rozpoznat prostřednictvím mimujícího těla, skrze hru.³¹⁸

Tabulka 20 Vidění a dívání

Vidění v herecké práci je [pro autorku] komplexní činností, která zahrnuje nejen přímý pohled (na subjekt, objekt, prostor a situaci), ale také schopnost periferního přehledu (o prostoru a také (sebe)uvědomování se v prostoru) a dále vhledu ve smyslu odhalování skrytostí pod povrchem. Jde o umění vidět, pozorovat a rozeznávat nuance reality s citlivostí k jejich jevištní transpozici. „Ve skutečnosti je i ‚dívání‘ neznatelně zapojeno do tělesného pohybu, již sám pohyb hlavy, její odklon nebo sklon signalizuje směr, jímž se pohled ubírá, nebo vyznačuje způsob zrakového upnutí.“³¹⁹

Absolvent pařížské školy Marc Duchange v rozhovoru řekl: „Lecoqova pedagogika je pro mě pocitově jako schodiště. Je to cesta, na níž každý skutečný krok, který když zvládnou, mě posune dál a výš. Z toho mi vyplývá chodit, chodit a chodit. Je to velmi strukturovaný přístup, hodně fyzický a náročný. Každopádně tento přístup mi přijde naprosto vyhovující, protože propojuje pozorování a neustálé zkoušení, ověřování toho, co vidím a co se z viděného projeví na jevišti.“³²⁰

4.5 Vývoj neutrální masky

Na základě studia masek, způsobu hry *commedia dell'arte* a podnětů z antického divadla zkoumal Jacques Lecoq ve spolupráci s italským výtvarníkem Amletem Sartorim (1915-1962) jednak vztah formy, materiálu a divadelní funkce masky a také, jakým způsobem navázat na řemeslné mistrovství historických výrobců kožených masek. Starověké divadlo dodržovalo odstup mezi obličejem a objektem, zatímco japonské vznešené masky k němu přiléhaly a připomínaly více líčení než separátní předmět. Neutrální maska nemá, ani jako například posmrtná maska, přiléhat těsně k obličejí. Jacques Lecoq velmi dbal, aby u tohoto typu masky vznikl tzv. prostor pro hru, rozestup mezi ní a obličejem.

Lecoq popsal: „Jednoho dne se Sartori rozhodl, že mi vyrobí neutrální masku z kůže. Trvalo to dlouho, předcházelo tomu mnoho pokusů, časté měření obličeje. Nakonec jsem ale šel do jeho dílny masku vyzkoušet. Přiléhala tak těsně k mému obličejí, že jsem jí nemohl rozehrát.

³¹⁸ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 47.

³¹⁹ GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997, s. 56.

³²⁰ DUCHANGE, Marc. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s absolventem Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži [24.7.2021, Hana STREJČKOVÁ].

*A kůže byla příliš měkká. Když masku vyrobil znovu z pevnější kůže, najednou tu byla: fungovala. Tehdy jsem si uvědomil, že potřebujete vzdálenost mezi maskou a tváří, aby maska hrála.*³²¹

Společně usilovali o proporcionálně souměrnou celoobličejovou masku určenou k hereckému tréninku, který vedl k odhalování a následně zbavování se individuálních pohybových návyků, rutinních gest, naučených nebo předstíraných reakcí, komfortních hereckých šablon a kde každý náznak úmyslně vedeného pohybu jen prozrazoval odklon od hledané neutrality. Masku se stala stěžejní pomůckou k cizelování mimického slovníku, jenž odmítal imitaci, pohybovou nedotaženost, faleš a opíral se o tělesné ztvárňování obklopujícího světa. Bylo předpokladem, že neutrální maska dokáže vyvolat vnitřně dynamický postoj jako východisko pro hru, nabudit otevřenou, intelektuálně nezatíženou připravenost k akci. Skrze neutrální masku by měla na povrch vystupovat veškerá niternost, aniž by sama o sobě o cokoli příliš usilovala. „Maska je jako neustálá dvousměrná komunikace; podává zprávu dovnitř a vysílá ji ven,³²²“ tvrdil Brook.

Ve výukovém procesu se vyjevuje a ověřuje, že maska je proces holistický i analytický, fyzický a emocionální, vnější a vnitřní, je pokaždé osobitá díky tělu a pohybu, tělesné expresivitě svého nositele. Masku ovlivňuje umístění těla v prostoru, jeho pozici, charakter postoje, kvalitu dechu, polohu paží, gestický rozsah nebo intenci gesta, plynulost přechodu z jedné pohybové fáze do druhé, tempo a muzikalitu projevu a celkové napětí. Zrakem postřehnutelné projevy jsou zejména linie těla a tvar pohybu v prostoru (geometrie, asymetrie, umístění těžiště, (ne)rovnováha a proces vyvažování), výtvarnost postojů (kresebnost těla v pohybu, kompozice), rozvrstvení pohybu v čase (rytmus, dynamika, tempo, protiklad), harmonie tělesných struktur, nebo naopak nesoulad (například lehkost lokomočního projevu oproti fragmentárním izolacím, pohyb vedený z centra k periférii či aktivizace vzdálených částí s návratem do středu těla). Sleduje se hospodárnost a přesvědčivost sdělení a současně symbolický přesah jako dotek univerza a archetypálních předobrazů. „Čím artikulovanější je vnímání vlastního těla, tím artikulovanější je i vnímání či prožívání okolí. Vysoký stupeň tělového sebeprožívání umožňuje jemnou artikulaci světa.“³²³

³²¹ LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Taylor & Francis Ltd, 2006, s. 103.

³²² BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 226.

³²³ VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. Praha: AMU, 2022, s. 70.

4.6 Tělo v neutrální masce

Pravidelná výuka zaměřená na práci s neutrální maskou se ukazuje jako klíčová herecká průprava s důrazem na zvědomení tělesného schématu³²⁴, vnitřně hmatové citění, zdokonalování techniky, rovnováhu, tělesnou flexibilitu, sílu a zdatnost, orientaci v prostoru a citlivost vůči sobě, objektu a partnerovi (subjektu). Dalším z funkčních paradoxů je, že neutrální maska neadresuje pozornost přihlížejícím, ale musí si být plně vědoma jejich přítomnosti. Práce s neutrální maskou cílí na ovládnutí triády otevřené, ale nepodbízivé komunikace – performer, prostor, publikum. „*Dá se říci, že tvoříme své tělo skrze naše volby a činy – tím také tvoříme sami sebe. Tělo je mutující, proměňující se a žijící substancí. Jsme definováni ve své činnosti a utváření skrze ni.*“³²⁵

Tabulka 21 Tělesné schéma

Tělesné schéma je napříč obory terminologicky ne zcela jednotné. Je však [dle autorky] velmi pravděpodobné, že právě pravidelným kontaktem s maskou se formuje mnohem přesnější obraz – povědomí o vlastním těle v mysli. Dochází k realističtější představě o tvaru a hranicích těla, o vlastní velikosti a fyzických možnostech. Díky mentálnímu vyjasnění tělesného schématu se ukazuje snadnější či efektivnější reorganizace pohybu, např. práce s izolacemi.

Tabulka 22 Vnitřně hmatové vnímání

Zmíněným pojmem "vnitřní hmat – hmatové vnímání" se autorka odkazuje k Otakaru Zichovi, který jej vztahuje do souvislosti s vnímáním prostoru a vnitřně hmatové vnímání pak s tělesným citěním sebe sama. „*Představme si, že jsme v takové tmě a hluku, že se nemůžeme ani vidět ani slyšet. Přes to uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb těla i jeho všech částí. [...] Počítky, jimiž si toto vše uvědomujeme, slují vnitřně hmatové: vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech aj.; nejdůležitější jejich soubory (neboť vždy je jich mnoho najednou) nazývají se vněmy kinestetické čili pohybové.*“³²⁶ Za podstatu veškerého jednání tak Zich považuje motoriku s vnitřně hmatovou povahou. V souvislosti s maskou je tato vnímavost nejen s ohledem i na omezené vidění průzory masky zcela zásadní.

³²⁴ „*Tělo je výchozím bodem pro určitou činnost ve světě, rejstříkem, do kterého jsme vepsáni v našem vědomém životě a do kterého se zapisujeme veškerou svou další činností.*“ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours*. Paris: Gallimard, 1968, s. 16. Viz HALÁK, Jan. *Vnímání je již vyjadřování. Merleau-Pontyho první přednášky na Collège de France*. Reflexe: Filozofický časopis, 2017, č. 52, s. 124. Dostupné také z: <https://doi.org/10.14712/25337637.2017.19> [cit. 5.6.2022].

³²⁵ JANEČEK, Václav. *Tělo a tanec*. Praha: AMU, 1997, s. 19.

³²⁶ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931, s. 47–48.

Tabulka 23 Cítění

„Cítění je doménou kinesteticko-taktilní oblasti, proto nelze opominout kinesteticko taktilní sféru, která dle Husserla vlastně zakládá mnohostrannost každého vjemu, protože percepty jsou vždy korelativně spjatý s rozmanitostmi kinestetických průběhů, jejichž zvláštním charakterem je tělesná akce: konám, hýbám či jsem v klidu.“³²⁷

Tabulka 24 Rovnováha

Rovnováha a její vyvažování (svalového napětí, směrů pohybu ad.) je [dle autorky] základním principem pohybu, obrazně lidského bytí. Napříč metodami a technikami se potvrzuje, že je souhrnem mikropohybů. Eugenio Barba tvrdí: *„Bytostná přítomnost herce nebo tanečníka na jevišti, jeho ‚život‘ ve skutečnosti spočívá v proměnách rovnováhy. Stojíme-li vzpřímeně, nejsme nikdy nehybní, ať se nám to tak může jevit: ve skutečnosti vykonáváme množství miniaturních pohybů, abychom přenesli svou váhu.“³²⁸* A také dle Jiřiny Ryšánkové: *„Tělo mimovo musí umět reagovat na sebemenší vychýlení z osy symetrie a změnou postoje zvýraznit a učinit srozumitelným, proč ke změně došlo.“³²⁹*

„U všech velikých herců světa, které se mi podařilo zhlédnout a pozorovat, překvapila mě jedna vlastnost: neobyčejná svoboda pohybů, umění vládnout svým tělem tak prostě a vláčně jako by ‚nehráli‘ před obecenstvem, ale žili ve svém pokoji a nevnímali ze svého okolí nic, co nepatří do bezprostředního fyzického děje a prostředí role.“³³⁰

Tento stav těla v masce, generující specifické tělesné napětí a vyostřenou vnímavost, uvádí mima do stavu vnitřní rovnováhy a on nepředstavuje nic jiného než neutrální generickou bytost, ontologickou stránku člověka, připraveného například přestoupit k výstavbě charakteru, dramatické situace či nazkoušení fyzické partitury. *„Když student zažije tento neutrální výchozí bod, jeho tělo se osvobodí od všeho předchozího a stane se nepopsaným listem, na který lze vepsat drama.“³³¹* Neutrální maska se proto ve své podstatě nepokouší hrát či přehrávat, ale existovat v prostoru, vztahovat se k nově objevovanému či předem určenému prostředí a ztělesňovat esenci bytí, přírodní děje, podstatu lidství. Jak shrnuje Wilsher: *„Tělo se v neutrální masce stává nástrojem exprese.“³³²*

³²⁷ JANEČEK, Václav. *Tělo a tanec*. Praha: AMU, 1997, s. 19.

³²⁸ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 9.

³²⁹ RYŠÁNKOVÁ, Jiřina. *Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v průpravě herce a mima*. Praha: SPN, 1968, s. 33.

³³⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce. Kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání*. Přeložila Alena KAUTSKÁ, Věra OČADLÍKOVÁ. Praha: ATHOS, 1949, s. 63.

³³¹ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 38.

³³² WILSHER, Toby. *The Mask Handbook: A practical guide*. Londýn: Routledge, 2007, s. 35.

4.7 Maska jako objekt

První kontakt studentů s neutrální maskou se obvykle děje v menších skupinách. Na úvod je představena jako objekt, kterého je možné se dotknout, potěžkat jej, detailně prozkoumat a diskutovat o něm mezi sebou. Objevují se nejrůznější úvahy a spekulace o smyslu a účelovosti jako například, zda maska znamená anonymitu. S tímto tvrzením lze souhlasit jen částečně, při nasazení masky sice není rozpoznatelný obličej a tím ani jeho emoční záchvěvy nereferují o stavu nositele masky, zprávu však podává tělo, jež díky masce zveličuje své typické rysy a projevy. Maska je zástupně symbolickým atributem poskytujícím částečné překrytí. Neutrální maska by ze své necharakterotvorné podstaty však neměla mít vliv na dočasnou proměnu identity nositele, jak zazněly další obavy. Tento typ materiálové masky univerzální podoby, zachovávající klíčové prvky jako souměrnost či výraz nepodněcující interpretaci, se liší hlavně velikostí s ohledem na rozdílnou fyziognomii posluchačů.

„Neutrální maska je společným jmenovatelem pro muže i ženy [...]. Spojuje nás všechny jako živé bytosti a všichni se v ní můžeme vidět. Nemá specifický způsob chůze; prostě chodí. Pomáhá nám objevovat prostor kolem nás, rytmus a gravitaci věcí, jevů a stavů: dynamika strachu, žárlivosti, pýchy a hněvu patří nám všem. [...] Neutrální maska je efektivní způsob, který nutí herce hledat opravdu hluboko.“³³³

Tělo v masce pouze neinteraguje s okolím, současně jej absorbuje, a to napřímo bez psychologických podtextů díky hlavnímu motoru všech akcí – hravosti, je to hra založená na akci a reakci. Vytváří se vzájemnost mezi objekty, elementy a otevírá kýžený prostor pro potěšení³³⁴ ze hry. Pokud performer necítí radost ve smyslu energie z každého okamžiku, jeho hra ztrácí náboj a celek přestává fungovat. Tímto se vyjevuje další potřebný paradox neutrální masky a dále všech ostatních typů masek, že jejich prostřednictvím se studenti učí hrou obsáhnout prostor, ztělesnit materiál, ztotožnit se s elementem, projevit emoci, ztvárnit vášeň atp. či s expresivní maskou někoho jiného než sami sebe, a přitom do tohoto výkonu (s neutrální i výrazovou maskou) sami sebe hluboce investují. Zářný příklad nejednoznačnosti hercovy práce tkví v tom, že neztvárňuje sám sebe, ale hraje s využitím sebe sama a sám sebou spoluvytváří i jevištní prostor.

³³³ LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David BRADBAY. Londýn: Taylor & Francis Ltd, 2006, s. 105.

³³⁴ MURPHY, Maiya. *Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition, and Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019, s. 157.

4.8 Principy a metody práce s maskou

První nasazení masky je obvykle spojeno jak s velkým očekáváním něčeho neobyčejného a je podněcováno aktivním přístupem, kde zvědavost je motorem k akci, tak s obavami z neznáma či z odkrytí se a s pochybnostmi o správnosti provedení zadání.

Ze studentských dotazníkových reflexí na otázku, zda a čeho se s neutrální maskou obávají, například vyplynulo: *„Před první hodinou jsem se trochu bál, jestli mě to bude zajímat, ale zaujalo mě to hodně! Je to skvělý nástroj zpětné vazby. Práce s maskou okamžitě prozrazuje, jestli jsem přítomen a jestli mám jasný cíl a představu. Je to výborný nástroj zejména pro trénování myšlení, imaginace a techniky.“*³³⁵

V odpovědích se během tříletého sběru dat nejčastěji objevoval strach ze ztráty těla, z tělesně-výrazové nedostatečnosti a hlavně z nemožnosti mít své chování, konání a jednání pod kontrolou. Valná většina respondentů studujících v bakalářském nebo magisterském stupni studia na pražské AMU po prvním semestru zkušeností vyslovila potřebu vidět se, nazírat na sebe během hry s maskou. A zároveň v odpovědích připouštějí, že jsou v lekcích neutrální masky vedeni k uvědomění si přítomného okamžiku a svého těla v něm, dále ke čtení a porozumění tělesnému rukopisu.

*„Velmi jsem se obávala, že budu mít ‚mrtvé tělo nebo mrtvé části těla‘, jako například zavřený hrudník, slabé ruce... Víím a umím si představit, že s neutrální maskou vše vyjde hned najevo. V podstatě jsem se u masky hlavně bála, že si nebudu uvědomovat svoje tělo, že zapomenu na některé jeho části.“*³³⁶

*„Na jevišti se často spoléhám na mimiku a práci s očima, v masce mimika však úplně chybí a k očím se performer musí naučit přistupovat úplně jiným způsobem. Odstranit mimiku a spolehnout se jenom na tělo pro mě byl/je nejspíš největší strach a výzva zároveň.“*³³⁷

„Nejsem zatím při výkonu zvyklá uplatňovat některé zásadní principy neutrální nebo obecně masky a mám obavu, že právě maska všechny moje nedostatky zesiluje a zviditelňuje. Někdy

³³⁵ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky. „Čeho se s neutrální maskou obáváte?“ [dotazníkové šetření 2020-2023] Dotazník po 1. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³³⁶ Tamtéž.

³³⁷ Tamtéž.

*mám pocit, i když vím, že tomu tak určitě není, že se mi ostatní smějí, když bojuji s civilním pohybem.*³³⁸

„Pro mě je opravdu těžké vědět, co dělám, když mám masku. V jiných disciplínách se mohu vidět a analyzovat, ale tady je to opravdu těžké kvůli masce.“³³⁹

Obdobné pocity z neutrální masky však vyjádřil i profesionální herec, absolvent pařížské školy: *„První nasazení neutrální masky považuji ve škole za velký okamžik. Je to předmět, taký nástroj, nebo pomůcka, která když si ji nasadíte, dokáže odhalovat a proměňovat. Najednou je s ní všechno vidět, a přitom zahluje jen obličej a tělo zůstává. Jenže tím tělem mám vyprávět celý příběh, a ne jeden. Jako bych byl někdy s maskou přede všemi úplně nahý. Cítím z ní zranitelnost, jakákoli předchozí příprava se totiž zdá být jako marná a nejdůležitější je přítomnost tady a teď a plné nasazení, být tělem v masce. Vidím v ní univerzalitu, stírá rozdíly mezi lidmi a nutí zbavovat se balastu minulosti. Když se potká maska s tělem a vydává se do prostoru, najednou je všechno jasné a zřetelné, dokonce i vlnky na zurčícím potoku, nebo vysoká hora, kterou zdolávám nebo někdo schází.*“³⁴⁰

Pravidla a (ne)hodnocení

Práce s neutrální maskou podléhá několika málo pravidlům, které se týkají bezpečné manipulace, dále je obecně doporučován oděv v tlumených barvách bez nápisů. Namísto poměrně direktivního výrazu pravidla se však jako vhodnější jeví označení rituál. Ve výuce se dbá, aby se nasazování a snímání masky dělo mimo zraky přihlížejících. Tato chvíle je i příležitostí k intimnímu rozhovoru mezi nositelem samotným a maskou, je individuálním rituálem ke vstupu na společnou cestu nebo jejím uzavřením. Pragmaticky je prostorem prevence před mechanickým vykonáváním zadání. Po výkonu je maska vyčištěna a vrácena na stále stejné místo. V žádném případě se nejedná o sakralizaci objektu, ale o projev respektu.

Hodnocení výkonu dle Lecoqovy pedagogiky záměrně vynechává slova dobře – špatně, či splnil – propadl, protože maska nepodléhá manuálu ve smyslu návodu opakovat figury, fráze, partitury, struktury, choreografie. Reflexe obvykle cílí na popis vnímaného, hlavně viděného.

³³⁸ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky. „Čeho se s neutrální maskou obáváte?“ [dotazníkové šetření 2020-2023] Dotazník po 1. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³³⁹ Tamtéž.

³⁴⁰ GABARRE-GRINDROD, Max-Louis. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s absolventem Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži [19.7.2021, Hana STREJČKOVÁ].

Čeho jsme si všimli? Co jsme zaznamenali? Co jsme viděli? Co jsme si zapamatovali? Na oficiální pařížské škole zpravidla bývá uplatňován přístup nazývaný "via negativa"³⁴¹ upozorňující na nepřesnosti, rutinní výkon či předstírání. Takový způsob kritiky byl typickým nástrojem divadelních reformátorů 20. století, kteří usilovali o tělesnou virtuozitu a zaváděli různorodé eliminační techniky. Důraz byl kladen především na to, co je potřeba se odnaučit a jakých návyků se zbavit. I konstruktivní komentář ale často může být velmi frustrující a demotivující. Ačkoli v tamějších školních podmínkách mnohdy nezbývá než jej přijmout jako výzvu a vybavit se trpělivostí k dlouhé cestě zkoušení, hledání a přijímání svých propadů, ve výuce na Katedře nonverbálního divadla pražské HAMU je zpětná vazba dialogem mezi pedagogem, jenž je více průvodcem na cestách s maskou, a studentem. Tento způsob reflexe má již své zažité otázky a postupy od vnímaného přes viděné po interpretaci a uvedení do širších divadelních souvislostí. Současně se ve všech komunikovaných oblastech velmi dbá o bezpečnost a ohleduplnost. Co je opravdu důležité a shodující se napříč metodikami, je naučit se rozpoznávat vzácné situace organického propojení se s maskou na všech úrovních. Studenti z vyšších ročníků si začali všimnout i způsobů vedení zpětné vazby, svědčí o tom nejedna odpověď, například: „*Za tyto lekce jsem opravdu vděčná. Velmi oceňuji způsob poskytování zpětné vazby. Je to velmi unikátní přístup, jakým je výkon reflektován, protože to není osobní, ale je to velmi individuální a konkrétní a je to řečeno podpurným způsobem.*“³⁴²

První probuzení

Iniciačním individuálním cvičením v prostoru je obvykle probouzení masky. Student s maskou ulehne na podlahu. Tělo leží na boku s hlavou podepřenou rukou. Zavření očí znamená začátek akce. Rozhostí se klid. V určité chvíli na základě vnitřního impulsu maska ožívá. Její nositel vnímá, otevírá oči a sérií mikropohybů začíná hledat způsob seznamování se s prostorem. A vyvstávají otázky jako například kam se dívat, co s rukama? Jak dosáhnout pozice ve stoji a případně jak vykročit? Co má maska dělat? Jak se má(m) hýbat? „*Vrcholný a nejvýznačnější poměr porozumění času je okamžik ‚zde‘. Jedině ‚zde‘ se může dotknout věčnosti. Takový okamžik má svou váhu, své napětí a nenastává ve všední podobě.*“³⁴³ A to je zásadní, neboť maska procítá a vstupuje do prostoru poprvé díky své touze poznávat, postupovat kupředu, být – existovat, i když se může cvičení nebo jeho obdoba nesčetněkrát opakovat, pokaždé to bude ne "jako", ale opravdu poprvé. Studenti si posloupnost volí sami,

³⁴¹ Podrobněji viz MURPHY, Maiya. *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019, s. 36–44.

³⁴² Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky. „Máte cokoli ke sdělení, co nebylo dotazováno?“ [dotazníkové šetření 2020–2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁴³ VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna & AMU, 2017, s. 125.

zda po nádechu a otevření očí nejprve pootočí hlavu nebo se rovnou přitáhnou na ruce, zda zapřou nohy či najdou jiná východiska z aktivní nehybnosti. Žádný postup není předepsaný, ale je okamžitě i na úrovni intuice patrné, jakmile student přeskočí některou z nezbytných fází. Dokonce, pokud se probouzí několik masek najednou, vždy se objeví tací, kteří nejenže si prohlížejí vlastní tělo, ale dokonce se snaží navázat kontakt s jinou neutrální maskou. Dívá se snad neutrální maska na tělo zvnějšku jinak? Z jakého důvodu by jedna neutrální maska měla oslovit druhou? Co by si chtěly sdělit, když každá má v tomto případě svůj vlastní cíl?

Z pedagogického hlediska je možné u tohoto cvičení sledovat a následně uvádět do souvislostí prvky, jako je: výchozí poloha, viditelnost či slyšitelnost dechu, prvotní impulz, načasování jednotlivých fází pohybu, zamíření zraku (shodně se směřováním nosu), poslušnost kladení rukou a nohou, vyvíjené úsilí k pohybu a opoře, využití protipohybu, prostorové vidění, rozložení těžiště, asymetrické držení těla a vyvažování (ne)rovnováhy, distribuce sil tahat a tlačit, vědomě vysílané napětí, pohybová trajektorie z horizontální polohy k vertikále, provázanost fragmentů, neutrální postoj. Studenti si uvědomují důležitost tréninku s neutrální maskou, reflexi této práce a vlastní přípravu zahrnující ne nácvik s maskou před zrcadlem, ale cestu k hluboké tělesné citlivosti, povědomí o tělesném schématu a imaginaci: *„Práce s neutrální maskou je pro mě jednou z dalších možností fyzického projevu, která si klade za cíl pracovat s individuálním tělem a všemi jeho nedostatky, které s pečlivou průpravou proměňuje na nejsilnější stránky jevištního bytí.“*³⁴⁴

Z reflexí studentů o prvních zkušenostech s neutrální maskou často však také zaznívá pocit úzkosti doprovázený ztíženým dýcháním. Jejich dech je někdy natolik slyšitelný, že přehlušuje vnímání samotné fyzické akce. U někoho dochází k nepřirozenému zpomalení, například ke svalové ztuhlosti z přílišné sebekontroly. Jiní popisují změněné tělesné vnímání, jako by byla ořesena představa o jejich fyziognomii. Někteří čas v masce zase až nezvykle prodlužují a hovoří pak o zvědavosti, o touze se prozkoumat, obhajují bezčasí zanícené sebou samým. Zatímco jedni v souvislosti s maskou naznačují, že jim maska přináší jisté nepohodlí, z jiných je právě naopak cítit velký elán, zájem vracet se do prostoru a objevovat. *„Když mám na sobě masku, cítím se velmi přítomen ve svém těle. Připomíná mi, že na každém mém kroku a akci velmi záleží.“*³⁴⁵ Až postupně si uvědomují, že se jim s nasazením masky přirozeně uvolňují obličejové svaly, že dochází k úpravě dechu, proměně běžného civilního tempa, že pociťují hlavní centra pohybu a intenzivněji vnímají sebe i prostor skrze smysly. *„Každý herec, který*

³⁴⁴ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky: „Jak vnímáte neutrální masku?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁴⁵ Tamtéž.

*hrál v masce, ví, že využívá tělo jinak, má-li na obličeji masku, byť by prováděl stejné pohyby, stejná gesta.*³⁴⁶ Důležitá jsou zjištění, že vitalitu masce zaručuje dech a také sebemenší napětí motivované vyvažováním (ne)rovnováhy (práce s vratkou, nekaždodenní rovnováhou).

*„Dlouhou dobu jsem přemýšlela, co mi má maska přinést. Po několika hodinách jsem si uvědomila, že mi dává možnost poznat své tělo trošku jinak. Naučit se s ním pracovat pečlivěji a nechat ho pracovat místo mozku. Je to pro mě možnost poznání a uvědomění si svých možností (a taky nedostatků, kde se zlepšit a proč). Pomáhá mi se také otevřít, jít za své hranice, které bych normálně nepřekročila.*³⁴⁷

Postoj

*„Když začínáme pracovat s neutrální maskou, musíme přimět tělo, aby si vytvořilo řadu postojů, které poskytnou strukturu pohybové fráze přesahující přirozená (ve smyslu běžná) gesta. A mezi nimi nalézt i postoj aktivní nehybnosti. Je to okamžik znehybnění, který lze umístit na začátku či na konci akce, nebo jej akcentovat v klíčovém okamžiku. A pokud v takovém okamžiku dáte na daný pohyb důraz, koncentrované vypětí, vytvoříte žádoucí postoj.*³⁴⁸ „Neutrální postoj“ bývá nepřesně vnímán jako zastavení v napjaté pozici, v postoji vykazujícím zaťaté svalstvo, sotva postřehnutelný dech, upřený pohled a propnuté končetiny. Tato forma nehybnosti však svědčí o ukončenosti děje z důvodu chybějící perspektivy, o nedostatečném pochopení, že neutrální neznamena „stát v pozoru“. Hybnost bez vnitřního života pozbývá jevištní platnost.³⁴⁹ Ve sledované oblasti je nehybnost aktivním stavem absolutní přítomnosti, vyostřené vnímavosti. *„Je to hybná nehybnost, tlak vody na přehradu, moucha narážející do skla, pozdržený pád věže, jež se nakloní a zůstane stát.*³⁵⁰ Decroux pro stav připravenosti k akci používal označení „dosažení prázdnoty“.³⁵¹ Postoj podle Jeana Souberyana je *„zhutnělé drama, ukazuje, co bylo, co je a co bude.*³⁵²

„Někteří asijská i západní herci a tanečníci mají schopnost bytostné přítomnosti na jevišti, která diváka okamžitě zaujme, upoutá jeho pozornost, a to i v případě pouhých technických

³⁴⁶ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 142.

³⁴⁷ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondenta: „Jak vnímáte neutrální masku?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁴⁸ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 81.

³⁴⁹ KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha: AMU, 2015, s. 157.

³⁵⁰ DECROUX, Étienne. *Slova o mimu*. Přeložila Míša ŠMAKALOVÁ, Lenka BLANDIN, Pierre NADAUD. Brno: JAMU, 2018, s. 74.

³⁵¹ HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 165.

³⁵² SOUBERYAN, Jean. *Řeč beze slov*. Viz FIALKA, Ladislav. *Pantomima. Vybrané statě*. Praha: SPN, 1988, s. 15.

demonstrací. V takové situaci nic nevyjadřují a přece v nich je něco jako energetické jádro, sugestivní a vědomé, ale nikoli záměrné vyzařování, které zaujme naše smysly. Dlouho jsem se domníval, že je to díky nějaké zvláštní technice, zvláštní síle, kterou si osvojili, získali za léta zkušeností a práce. Jenomže to, co nazýváme technikou, je zvláštní způsob užívání těla.³⁵³

Podpůrná technika

Lecoqova Analýza pohybu, která se odvíjí od vztahu lidského těla a přírody a podtrhuje úspornost fyzických akcí, je pevným základem pro práci s neutrální maskou. Nepostradatelným základem je vědomí dvou základních sil – tahat a tlačit. Opět vyvstávají otázky k výzkumu, jako například, jak tělo táhne či odkud vychází tah a kam vede tlak. Neutrální a také expresivní masce obecně poskytují bázi tři přirozené pohyby: vlnění, inverzní vlnění a rozkvět.

„Kromě jejich jednoduchého základu ve fyzickém provedení poskytují tyto tři principy také analogii k práci s maskou. Rozkvět odpovídá neutrální masce; vlnění expresivní masce; obrácené vlnění nás přivádí zpět ke kontra-masce. Tyto pohyby shrnují tři dramatické polohy: být s; být pro; být proti.“³⁵⁴

A současně všechny tři výchozí pohyby jsou v různém rozsahu obsaženy v každém fyzickém projevu. Vlnění je podstatou veškeré lokomoce. Studenti v prvních lekcích zažívají zvědomování vlnění z odlišných perspektiv, a to sami na sobě vleže,³⁵⁵ ve vzpřímené poloze vestoje,³⁵⁶ v chůzi, ale také pozorováním z různých úhlů pohledu, a nakonec ve spojení objektů³⁵⁷ a těla. Pohyb vychází z pánve směrem vzhůru a principem vlnění je střídání klesání a stoupání, které při vizualizaci může načrtnout vlnící se čáru. Inverzní neboli obrácené vlnění začíná od hlavy a nechává impuls klesat dál do těla. Dle Lecoqovy analýzy pohybu se při

³⁵³ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 7.

³⁵⁴ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 75.

³⁵⁵ Student leží na břiše, ruce jsou natažené podél těla. Celým svým tělem bez pomoci končetin hledá efektivní způsob pohybu vpřed.

³⁵⁶ Student stojí v základním postoji, nohy jsou rozkročeny na šířku pánve. Ruce jsou uvolněné a spuštěné podél těla. Student si představuje zacyklený balónek, který se k němu zdálky kutálí a postupně stoupá po jeho těle vzhůru. Tímto je student veden k hlubokému předklonu, kdy pohled sleduje imaginární balónek a následně se snaží jakoby balónek odrazit koleny, pánev, hrudníkem a čelem. Narativ je zde jak prevencí proti mechanické repetici, za druhé precizuje pohyb samotný.

³⁵⁷ Je-li žádoucí během výuky akcentovat vlnění při chůzi, využívá se k vizualizaci vlnění například objekt – kartonový čtverec o rozměr max. 60 x 60 cm. Tento čtverec si vezme jeden dobrovolník. Půjde od jedné stěny k protilehlé a čtverec ponese v rukách před sebou. Když půjde podruhé, ponese jej na hlavě. Ostatní se rozestaví do řady, paralelní s trajektorií dobrovolníka. Postaví se k němu zády, rozkročí se a udělají hluboký předklon. Řada studentů se dívá průzorem mezi vlastními koleny na způsob chůze dobrovolníka. Díky otočené perspektivě je vlnění, vlnící se linie, mnohem zřetelnější.

vlnění přechází přes čtyři základní pohyby, jako je naklonění dopředu, natažení do výšky, záklon a ohnutí.³⁵⁸

V rovnováze mezi vlněním a jeho inverzní podobou se pak nachází rozkvět. Tělo zahajuje frázi ve skrčené pozici s těžištěm směřujícím k zemi. Zabírá co nejmenší prostor. Opora těla je ve špičkách, v postavení připomínajícím první baletní pozici, paty jsou nad zemí. Na základě impulsu vedeného z centra se tělo otevírá až do vzpřímení. Tělo plynulým přechodem vrcholí s rozpaženými rukama a otevřeným hrudníkem v postoji kříže. Paty se tisknou k sobě, špičky se vzdalují od sebe. Rozkvět je plynulým pohybem z jedné polohy do druhé, každá část těla pracuje ve stejném rytmu a žádná část těla nepředchází jinou. Kýžená "neutralita" právě tkví v nepřerušování toku dynamiky, v dodržování stejného rytmu ve všech fázích a ve vědomém dechu. V rámci studia je posluchačům vštěpováno, že právě dech a rovnováha určují pohybové limity herce a ovlivňují jeho výkon.

Doplňkovou, ale stejně důležitou pro práci s maskou, je fráze artikulace, která je součástí gramatiky Lecoqovy Analýzy pohybu, tzv. sestavy Dvaceti pohybů.³⁵⁹ Výchozím bodem je připravené tělo s nohama postavenými na šířku pánve. Student vskočí do pozice samuraje (rozkročená pozice s pokrčenými koleny, které svírají úhel zhruba 100°, trup je vzpřímený, pevně postavená chodidla tlačí do podlahy). Student posléze "cestuje" zprava doleva, ze strany na stranu. Impulz vychází od hlavy (zacílení pohledu, zpravidla nádech), za přesun pak zodpovídá pánev jako centrum (zpravidla ve fázi zadržení dechu) a frázi zakončuje hrudník v rotaci (zpravidla výdech). Tempo se proměňuje v souladu s dechem na základě vnitřních a vnějších motivací. Fráze artikulace se na rozdíl od vlnění a rozkvětu rozvíjí po horizontále.

Pro vytvoření důležité autentické tělové zkušenosti, co to znamená "tahat" a "tlačit", se v mé výuce pracuje nejprve ve dvojici. První student se snaží jít vpřed, zatímco druhý ho drží oběma rukama za boky a táhne zpět. První se dostává do náklonu, druhý, i když má pokrčené nohy v kolenou, udržuje vertikálu. Napětím protichůdných sil, současněmu působení jeden na druhého, vzniká dynamický bod nehybnosti³⁶⁰, v němž ale paradoxně pohyb neutichá, nýbrž graduje s narůstající intenzitou obou sil. Podle Evy Kröschlové jde v tomto případě o pauzu

³⁵⁸ STREJČKOVÁ, Hana. *Zápisky z dob studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži*. Citováno z archivu autorky, 2012, sešit 1 a 2 [cit. 15.4.2023].

³⁵⁹ Za nepostradatelný základ pohybového herectví Lecoq jednoznačně považoval všestranný trénink, a důraz kladl na Dvacet pohybů: Vlnění, Inverzní vlnění, Rozkvět, Mlýn, Stoj na rukou, Kotoul, Hvězda, Devět postojů, Fráze artikulace, Pevný bod, Zeď, Tyč, Švih bičem, Veslování, Plavání, Turniket vlevo i vpravo, Hod diskem, Zvedání činky, Bruslení, Převozník. Viz STREJČKOVÁ, Hana. *Zápisky z dob studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži*. Citováno z archivu autorky, 2013, sešit 6, s. 32 [cit. 12.2.2023].

³⁶⁰ „V orientálním divadle je umění nehybnosti, a to dynamické přerušování pohybu na vrcholu napětí, mistrovstvím. Nehybnost se děje v těle, ne tělem.“ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 64.

v napětí, která navenek působí jako zastavený pohyb, jenž však dál proudí uvnitř. „Výdrže jsou užitečné v pohybovém tréninku nejen pro pěstování rovnováhy, ale rovněž pro vnitřní kontrolu vnějšího obrazu těla, pro schopnost sledování pravidel správného držení a zejména pro pěstování prostorového citu v trojrozměrné konfiguraci všech částí těla a jejich zaměření do různých směrů cvičebního prostoru.“³⁶¹ Lecoqova technika funkčně pracuje s vizualizací růžice sil ve směru vertikály, horizontály a sagitální osy, které přeneseně určují výšku, šířku a hloubku.

Fyzická disponibilita, tvůrčí otevřenost a kontinuálně rozvíjená technika pohybu vytváří předpoklad efektivní práce s maskou, jež je esenciální součástí kvalitní herecké průpravy. A ve volné návaznosti na učení starověké filozofie se vyjevuje paralela: práce s neutrální maskou zahrnuje nápodobu – mimesis, vždy vyžaduje techniku – techne a nepostradatelnou je intuitivní vrstva – poiesis.

*„Myslím, že hodina Masky mi hodně pomohla porozumět hodině Pantomimy a naopak. Jsou to předměty, které jsem/bych samostatně nedokázala zpracovat. Zatímco na Pantomimě pracujeme hodně u zrcadla na technice, v Masce máme možnost konečně využít techniku v praxi. Zároveň bez perfektně osvojené techniky nemá maska význam. Po třech letech trápení tedy konečně začínám rozumět esenci Pantomimy.“*³⁶²

Průpravná cvičení s maskou

Vstupem do zkušebny se student pokaždé oprošťuje od všeho mimo sál. Organizuje nejen své tělo, ale i myšlenky. Na úvod lekce je již žádoucí předstoupit ve stavu vykazujícím fyzickou i mentální připravenost, najít si místo v prostoru ve vztahu k ostatním a vyčkat v aktivním postoji s otevřeností ke všemu, co přijde. Opět vyvstávají otázky. Jakým způsobem má herec zorganizovat své tělo, aby stálo vědomě, vyzařovalo harmonii a přítomnost? Jak má vypadat a působit tělo připravené k výkonu? Student rozestaví nohy na šíři pánve, chodidla v paralelním postavení tlačí do podlahy, špičkami směřují vpřed. Trup se vytahuje z podsazené pánve, břicho se vtahuje. Žáda jsou vypnutá, hrudník otevřený, ramena jsou přes lopatky stahována vzad. Ruce splývají přirozeně podél těla. Dlaně jsou otočené k nohám. Brada je mírně podsunutá, oči se dívají před sebe – dodržuje se pravidlo, kam směřuje nos, tam cílí i zrak. Tělo klidně dýchá. Již v tomto naznačeném postoji je cílem nalézt úspornost.

³⁶¹ KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Vyd. 5. Praha: AMU, 2015, s. 137.

³⁶² Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky: „V čem vám maska pomáhá, nebo čím vás zaujala?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

Herec je motivován i představou, že nikdy neví, jak dlouho v tomto postoji setrvá.

Během prvních setkání se objevují názory, že neutrální maska není výhradně pedagogickou pomůckou, ale její rozsah je zveličován do oblastí divadelního využití (neutrální maska však dle Lecoqova tvrzení na jeviště rozhodně nepatří), mystiky, spirituality, filozofie. Obecně, maska nikdy nezapře svůj rituální původ ani ve své expresivní formě dlouholetou divadelní tradici, ale její symbolické přesahy i přímý účinek by vždy měly v základu korespondovat se všední realitou, ať už je rozvíjena v jakémkoli žánru a prostředí. V tomto případě je neutrální maska funkční cestou k odstranění nadbytečných tělesných návyků, je výzkumem pohybu v rámci nekončící hry mezi rovnováhou a nerovnováhou a současně vede nositele k oproštění se od racionality ve smyslu intelektualizace k rozehrávání akce.

„Maska je struktura pohybu. V divadle je všechno maska. Postava je maska, kostým je maska, klaun je maska, červený nos je maska, i scénografie je maska – maskou prostoru. Maska je něco, co odhaluje tělo, které je jiné než tělo umělce.“³⁶³

Průprava s neutrální maskou je vedena skrze konkrétní témata, situace a prostory. Tělesný slovník, po absolvování prvního probuzení, zahrnuje a rozvíjí akce jako například: vidět moře – ocitnout se v moři – stát se mořem, spatřit jezero – hodit kámen do jezera – stát se kamenem i jezerem, přebrodit řeku – být řekou, projít lesem – stát se lesem – být jedním stromem, vystoupat na horu – identifikovat se s horou, kráčet pouští – zažít pouštní bouři – ztotožnit se s větrem, vyváznout z povodně – být povodní, pozorovat hoření ohně a zahořet jako oheň, a tím výčet nekončí. Cvičení se dotýkají ztvárnění prostoru, vyvedení autentického gesta, přesného načasování, principů identifikace, funkční pohybové zkratky, dynamiky a mimodynamiky, hry a rozehrávání. Dále se pokračuje přes spojování jednotlivých úkonů a akcí, jako je cesta mlhou a hod kamenem nebo poslední rozloučení, které zahrnuje sledování odplouvající lodi a snahu nalézt mezi cestujícími přítele.

Příklad zadání: jdete mlhou, po rozplynutí mlhy spatříte rozlehlé Jezero³⁶⁴, všimnete si kamene, vezmete kámen, zamíříte a hodíte kámen do jezera. Studenti vycházejí samostatně, nebo po dvojicích, maximálně v trojici. Vždy každý sám za sebe. Při jednotlivých vstupech do prostoru pozorovatelé zaznamenávají, že je značně nesnadné uvěřitelně znázornit mlhu (osobní prostor), rozpuštění mlhy (otevření prostoru), akcentovat rozdíl při prvním pohledu na

³⁶³ FUSETTI, Giovanni a Suzy WILLSON. *The Pedagogy of the Poetic Body*, s. 96. Viz BRADBY, David a Maria M. DELGADO (eds.). *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*. New York: Manchester UP, 2002, s. 93-101.

³⁶⁴ Jezero všech jezer. Velké písmeno na začátku slova je záměrným zvýrazněním, které odkazuje k Platónově teorii idejí. Podrobněji viz níže.

jezero (tělo uchopuje prostor), vidět a sebrat kámen, koordinovat odhození kamene s pohledem a plnohodnotně zakončit akci. Běžná každodenní situace se v neutrální masce stává frází generující pochybnosti, frustrace a otázky. Nejčastěji se týkají prostorového ztvárnění, tedy jak vytvořit iluzi, že maska jde mlhou? Jak nastínit, že je mlha všude okolo? Čím zvýraznit proměnu prostředí? Jakými prostředky naznačit tvar, rozměr a tíhu kamene a jak věrohodně načasovat délku hodu? Jak situaci uzavřít a "nezahodit"? Vzhledem k dosažitelnosti reálného prostředí se jako jedna z nejúčinnějších zkušeností jeví vyzvat studenty k experimentování u vodní plochy s opravdovým kamenem nebo míčkem a následně se opět vrátit na zkušebnu. Jejich zjištění se pak odrážejí v uvědomělém provedení, které samozřejmě nutně vyžaduje stylizaci (ve smyslu oprostít se od civilního těla). Dále zahrnuje jak imaginaci a schopnost fyzické narace, tak organizaci podpůrných funkčních prvků, jako je centrum výchozího pohybu, protiváha, pevný bod, geometrie čili promyšlená, ale nikoli jen technicky vyvedená linie těla. Zdařilé pokusy již mohou odkazovat k mytické cestě a překonávání překážek.

Obdobným způsobem jsou studenti například vystaveni pomyslným mořským proudům s cílem vyjít na pobřeží, dále řeší, jak zdolat vysokou horu, překonat rozvodněnou řeku a pokračovat za západem slunce, jak projít industriální částí města a vyjít na rozlehlé náměstí, vydat se na lov v prostoru vymezeném jedním metrem čtverečním, zastihnout ujíždějící loď a naposledy zamávat svému příteli. V hierarchii cvičení se výše uvedené příklady nacházejí v přípravné fázi pro elementární cestu neutrální masky. Dotýkají se i jednotlivých žánrů, jako je u loučení se s přítelem odplouvajícím na lodi melodram nebo tragédie, u hodu kamenem nezřídka (a nechtěně) prosvitne klaun. „*At' jde o jakýkoliv dramatický styl, každé divadlo těží ze zkušeností, které herec získává prostřednictvím hry s maskou.*“³⁶⁵

Reflexe studentů, z nichž cituji důležité úryvky, vyjevila: „*Maska mi pomáhá organizovat moje tělo a rozdmýchává představivost. Pomáhá mi pochopit, co to je jevištní přítomnost a také jiné důležité divadelní pojmy, jako je pevný bod, kontrapunkt, vratká rovnováha... Vlastně mi pomáhá pochopit, jak funguje divadlo.*“³⁶⁶ Další potvrdil předpoklad o funkci masky jako prostředku ke zcitlivění a vnímavosti: „*Nikdy jsem o tom nepřemýšlel, ale řekl bych, že cítím celé své tělo jako souhrn mnoha chapadel, která se snaží detekovat prostor. Všechny ty malé*

³⁶⁵ Jako příklad svého přístupu, odvozeného ze sportu, Lecoq mj. uvedl, že když je tázán, aby učil, jak se stát klaunem, doporučuje začít od neutrální masky, jako například judistovi přidat kulturistiku. Viz LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 55.

³⁶⁶ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondenta: „V čem vám maska pomáhá, nebo čím vás zaujala?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

*části, malé detaily mého těla, se snaží uvědomovat si, kde jsou a co dělají nebo rozvíjejí.*³⁶⁷ Objevila se však i sdělení s pojmenováním strachu: *„Když pštros zaboří hlavu do písku, má pocit, že není vidět. Já byla prvních pár hodin pštrose, který je pod tlakem strachu schopen uvěřit, že tak veliký kus těla bez hlavy nebude nikomu připadat nápadný.*³⁶⁸ *„První hodiny jako bych ztratila pojem o tom, co moje tělo dělá. Postupem času se pocit zlepšil a už si jí čím dál raději nasazuji. Momentálně si užívám pocit ztráty osobnosti a nechám se vždy překvapovat, co se v situaci s neutrální maskou stane.*³⁶⁹

Integrací prožitků si studenti pojmenovávají výchozí pohybová centra, učí se spoléhat na imaginaci a rozlišovat záměr a kalkul, bytí a předstírání. Učí se pohybu, a to nejen jako aktéři, ale také mu přihlížet, naslouchat, popisovat, analyzovat a interpretovat jej. Poměrně rychle nacházejí zdroj pohybu pro vodu, zemi, vzduch i oheň, s maskou dokážou projít prostorem, ale paradoxně je často blokuje hlasitý dech či ozvy vlastních nohou (doslova dupot). Jak se například pohnout bez hluku? Precizní odpověď například nabízí historická herecká příručka: *„Máte přenést veškerou energii do konečků prstů u nohou, máte soustředit všechnu pozornost na ně, když jste již celé ostatní tělo – ramena, ruce, šiji osvobodil. Máte držet hlavu, ramena, šiji vždy zpříma, aby hlava a záda zobrazovaly jednu linii.*³⁷⁰

Z reflexe studentů vyplynulo, že neutrální maska má potenciál stát se jejich významným přechodovým objektem v holistickém uchopení sebe, těla a mysli, sebe na divadle. *„Na neutrální masce mě opravdu baví, že moje tělo najednou v prostoru cítí adekvátní váhu. A když začnu hrát, začínám se cítit svobodně ve všech pohybech, pokud to, co dělám, má nějaký důvod a když ho ztratím, vím, že je lepší se zastavit.*³⁷¹ *„Zajímá mě vždy to, co se po nasazení masky stane. Masky mi pomáhá otevřít se a naučit se používat své tělo.*³⁷² *„Maska mi najednou nabízí spoustu bezpečí, ale zároveň, a to mi přijde zvláštní, mi odhaluje, co si na jevišti neuvědomuji. A koncept ,nosiť na scénu neutrální masku, ale pak ,nenosit nic‘ mi*

³⁶⁷ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondenta: „Jak v této fázi výuky vnímáte své tělo v masce?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 1. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁶⁸ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky: „Jak vnímáte neutrální masku?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁶⁹ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky: „Jak v této fázi výuky vnímáte své tělo v masce?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 1. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁷⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce. Kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání*. Přeložila Alena KAUTSKÁ, Věra OČADLÍKOVÁ. Praha: ATHOS, 1949, s. 64.

³⁷¹ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky: „V čem vám maska pomáhá, nebo čím vás zaujala?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁷² Tamtéž.

opravdu pomáhá být ‚neutrálnější‘ ve smyslu připravenosti a otevřenosti jakoby v ‚klidnějším‘ napětí.³⁷³

4.9 Elementární cesta neutrální masky

Elementární cesta neutrální masky je vyústěním průpravných bloků, důležitým prahem mezi neutralitou a expresí. Jde o komplexní cvičení, které prověřuje schopnost zacílit na poetické aspekty jevištní existence a tím se vzdálit prázdné ilustraci prostředí. Dává pocítit dramatickou strukturu, tvůrčí úkol či fyzický impulz. Ozřejmuje úměru mezi rozsahem imaginativního světa nositele masky a kvalitou jeho fyzického ztvárnění přírody, překážek a času během elementární cesty. A je to právě elementární cesta, která evokuje archetypální obrazy (poutník, hrdina), pohádková putování (*Princ Bajaja*, *Sedmero krkavců*), biblické příběhy (*Útěk Svaté rodiny*), odkazuje k legendám (*Ahasver*), mýtům (Homérův *Odysseus*), či klasickému dramatu (Sofoklův *Král Oidipus*, Shakespearova *Bouře*), nebo literárním dílům (Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*).

Příběh elementární cesty se během let vyvinul v tuto posloupnost: za úsvitu vychází Maska (Maska všech masek) z Moře (Moře všech moří), kráčí po písčité Pláži (Pláž všech pláží), až dojde k Lesu (Les všech lesů). Musí jím projít, aby se náhle před ní objevila Hora (Hora všech hor). Stoupá, nejprve jde po stezce, cesta se zužuje a na závěr musí šplhat po kolmých stěnách. V pravé poledne dosáhne vrcholu. Nahoře se rozhlédne. Pak seběhne a chvíli kráčí k Řece (Řeka všech řek), kterou musí v jejím proudu přebrodit. Na druhém břehu postupně vstupuje do Pouště (Poušť všech pouští). A pak pozoruje, jak nad nekonečnou písčitou plání zapadá slunce. Struktura cesty je neměnná a student musí přijmout, že jeho představa jednotlivých milníků ho svým rozsahem a rozměrem vždy převyšuje.

Cvičení nabízí lineární děj a chronologicky odpočítávaný čas od úsvitu do západu slunce. Jasně vymezené limity napomáhají k individuální organizaci cesty. V pedagogice Jacquese Lecoqa má elementární cesta tři úrovně. První je o získávání hluboké zkušenosti, o nespočtu opakování jak jejích částí, tak celé délky. Ve druhé fázi se student vydává na tutéž cestu, ale za změněných okolností, kdy přírodu zachvátí živly. V rozbourané krajině je však stále tím, kdo ztělesňuje jak poutníka, tak okolí, osobu uvnitř dramatických momentů a současně katastrofu samu, existuje i ztělesňuje zároveň. Ve druhém a následně třetím kroku se student zanořuje do ztotožnění s elementy, materiály, prostředím. Pohybuje se v extrémních

³⁷³ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky: „V čem vám maska pomáhá, nebo čím vás zaujala?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

podmínkách, prožívá kataklyzma. Co krok, to překážka a nutnost modifikovat svůj záměr. Obohacen o minulost, hledá uvědomělý poetický rozměr přítomnosti, a to nikoli v patosu, ale univerzálním bytí.

Elementární cesta může působit dramaticky jak na nositele masky, tak vnějšího pozorovatele. Disponuje nejen dramatickými momenty – událostmi (hořící les, zemětřesení, rozvodněná řeka), ale i vnitřní dramatickou strukturou, motivující k jednání performerů. A také se v situacích „lidské tělo stává dramatickým už elementární zkušeností zápasů se zemskou přitažlivostí.“³⁷⁴ Jan Hyvnar rozšířil pojetí dramatičnosti, aby nebyla „*chápána jako úzce specializovaná pro žánr dramatu a dramatického divadla, ale spíše jako základní existenciální kategorie. Předpokládáme, že tu vzniká napětí mezi dvěma silami, mezi nutností a svobodou, mezi ‚jsem jednán‘ a ‚jednám‘.*“³⁷⁵ Podpořím tvrzení slovy Eugenia Barby: „*V představení je jednáním (tj. tím, co se týká dramaturgie) nejen to, co se v něm říká a dělá, ale také zvuky, světla a proměny prostoru. Na vyšším stupni organizovanosti jsou jednáním epizody v příběhu nebo různé fasety situace, časové oblouky mezi dvěma akcenty představení, mezi dvěma změnami prostoru – nebo dokonce hudební partitura, změny světla a variace rytmu a intenzita, s níž herec/ tanečník rozvíjí určitá přesná tělesná témata (způsob chůze, zacházení s rekvizitami, užití líčení nebo kostýmu). I předměty, jichž je v představení použito, jsou jednáním. Podléhají proměně, nabývají různých významů a různých citových zabarvení.*“³⁷⁶

Drama je obecně označením symbiózy epického a lyrického čili objektivního a subjektivního přístupu ke strukturovanému dílu, jehož předobrazem může být (a zpravidla je) příběh či vyprávění s vazbou na lidské dějiny či univerzální bytí. K této myšlenkové linii se řadí Aristotelův pojem "mythos", jenž obsahuje symbolické praobrazy a dotýká se i mimetického³⁷⁷ zobrazení příběhu v základním řazení, od začátku přes střed až po konec. Joseph Campbell považuje „*mýtus za tajný otvor, jímž se do projevů lidské kultury vlévá nevyčerpatelná energie kosmu.*“³⁷⁸ Mýtus by tak za určitých okolností mohl/ může být analogií masky. Je odkazem na prapůvodní spjatost masky s rituálem, když v minulosti skrze masku tanečník komunikoval s čímsi nadreálným na základě zakořeněného mytického příběhu. I v současnosti, kdy se

³⁷⁴ HYVNAR, Jan. *Decroux a tělesný mim*. Louny, 2022. Dosud nepublikovaná studie, citováno se svolením autora. Osobní archiv Jana Hyvnara.

³⁷⁵ HYVNAR, Jan. Základy herectví nonverbálního divadla. *ArteActa*, 2021, č. 5, s. 102.

³⁷⁶ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 46.

³⁷⁷ Lecoq, ačkoli svou školu více orientoval k výuce herectví, dramatické tvorby a nikoli „pouze“ k umění mimu, rozlišoval mimetismus (imitaci) a mimismus (nápodobu zohledňující i vnitřní svět mima.) Tvrdil, že „*mimovat znamená doslova ztělesňovat, a tedy lépe rozumět.*“ Viz LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBURY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 22.

³⁷⁸ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Přeložila Hana ANTONÍNOVÁ. Praha: Argo, 2017, s. 17.

student vydává na elementární cestu s neutrální maskou, navazuje tím na všechny předchozí jedince, jimiž jsou hrdinové, poutníci, snové postavy a mnozí další.

S vědomím "pseudointelektuálních" hranic se neustále, a především opatrně dotýkáme paradoxů, čím neutrální maska je a není, co přirozeně nabízí a co jí podsouváme. Může v sobě obsahovat veškerý kosmos a zároveň se koncentrovat na ztělesnění nebo ukázkou detailu, být zdrojem objevování všeobecně platných forem, "a nebo"/ "i" objektem upozorňujícím na psychosomaticky dekomponovanou individualitu. Má potenciál nabídnout emocionálně-estetický zážitek, ale také uvrhnout pozorovatele do role svědka, jenž sleduje (sebe)ztracení se na elementární cestě. Všichni přítomní v danou chvíli vědí, že elementární cesta vede imaginovanou přírodní scénérií, motivovanou individuálními představami společného předobrazu. Ten se ale jen za dodržení určitých podmínek stává pro pozorovatele plastickým zpodobněním překonávání krajiny. Stává se, že titíž zúčastnění přihlížejí tělesným cvičením bez obsahu (a přesahu), které znázorňují individuální zápas s prostorem a časem, obecně se "správným" plněním úkolu.

Z již vyřčeného a ve volné návaznosti na učení starověké filozofie vyplývá, že pro další ucelení obrazu je vhodné se zastavit u Platónovy esenciální teorie mimeze, která vychází z existence světa idejí. Tyto ideje jsou člověku neviditelné.³⁷⁹ Je zde vnesen a rozvíjen princip, že na počátku všeho je něco, co je ideální, jako je například Bůh, Divadlo, Kniha..., vše odtud odvíjené je nápodobou toho, co mu předchází, tedy ideou Divadla, ideou Knihy atp. Idea nabírá podobu specifické stylizace, je esencí ideality a současně pasivním napodobením vnější skutečnosti. V Platónově pojetí je tedy idea za tváří Masky, je Maskou s velkým písmenem na začátku slova. V Lecoqově pedagogice se touto optikou idea masky – Maska stává zhmotněnou představou právě ve tvaru a pojetí neutrální masky, která je citelnou součástí, pilířem všech ostatních masek. Podobně je pak možné nahlížet na Moře všech moří, Les všech lesů, Horu všech hor a další prvky elementární cesty, akorát ke zhmotnění nedochází ve smyslu materiálním, nýbrž poetickém. Zatímco Platón odvíjel poznání od rozumu, Aristoteles stavěl na smyslovém prožitku. Aristotelovsky pojatá mimeze se pak jeví jako napodobování reality uměleckým obrazem, tj. tvůrčí činností směřuje k vystižení podstaty jevu. Divadlo zde zobrazuje život, ale cílem nemusí být věrné vyobrazení děje, skutečnosti, věci či přírody, žádoucí je již komunikovaná univerzalizace, tedy povýšení díla nad realitu samu. Mimeze tedy předpokládá, že tu vždy existuje předobraz a obraz, viditelné (přítomné) a neviditelné (nepřítomné), kdy se prostřednictvím viditelného světa (a jeho pozorováním) buduje svět fantazie, fikce. Tímto cesta divadelní tvorby, nejen elementární cesty neutrální masky, vede

³⁷⁹ Platónův obraz lidského života a lidského poznání ve známém podobenství o jeskyni.

z ticha, od Nebytí k Bytí. A právě elementární cesta neutrální masky dokáže nabídnout nejen určitý pocit z odvedeného cvičení či zkušenost s ním, ale především zprostředkovat univerzální poetické uvědomění, a to, jakmile se nositel masky dotkne "neviditelného":

„Přivádí nás [hloubka] do kontaktu s podstatou života, kterou nazývám univerzální poetické vědomí. Zde máme co do činění s abstraktní dimenzí, tvořenou prostory, světly, barvami, materiály, zvuky, které najdeme v každém z nás. Byly uloženy v nás všech skrze různé zkušenosti, zážitky a pocity, vším, co jsme viděli, slyšeli, čeho se dotkli a ochutnali. Všechny tyto věci jsou v nás a utvářejí společné dědictví, z něhož vyvěrá elán, dynamika, touha tvořit.“³⁸⁰

Můžeme na elementární cestu neutrální masky nahlédnout také jako na dramatickou kompozici, členěnou do pěti fází, konkrétně na expozici, kolizi, krizi, peripetii, katastrofu?³⁸¹ A ačkoliv se tato parabola dramatu může v divadelní diverzitě 21. století zdát přežitkem a také v souvislosti s elementární cestou neutrální masky konstruktem, tomu navzdory je tato kompozice stále citelná v jádrech systémů, ať literárních, divadelních – dramatických, či herních. Všude tam, kde je potřeba uvést do děje (dění, akce, pohybu prostorem), je nezbytné vytvořit předpoklady k jeho porozumění (expozice). Aby děj mohl zaujmout, je nutné navodit napětí, povzbudit vnitřní motor jít za všech okolností vpřed a mít potřebu vyřešit jakékoli nesnáze na cestě (kolize). Každá událost i situace graduje, dramatické vyvrcholení (krize) je pomyslnou hranou, z níž vyvěrají možnosti řešení, vznik dalších variant a variací, překážek či zvrátů (peripetie) a nutí k akci. Završení cesty je pak rozuzlením předchozího, celkově navozuje uvolnění, může (ale nemusí) být předpokladem pro zahájení cesty nové (katastrofa).

Z výše uvedeného vyplývá, že neutrální maska má potenciál ovlivnit kvalitu tělesného pojmosloví, propojovat tělo, mysl, emoce a navést soustředěnou pozornost dovnitř sebe sama a stejně tak reagovat na vnější podněty. Pracuje se zde se ztotožněním a ztělesněním. Zrcadlí se dynamika asociovaného prostředí, nebo se jím Maska dokonce stává a v této dualitě se samotným posunem vpřed přirozené napětí graduje.

Student, který na obličej nasazuje masku a vydává se na pout', rytmem svého dechu, plasticitou tělesných asociací hierarchizuje jednotlivé kroky, aby jeho pohyb na elementární cestě neztrácel tempo. V každé jednotlivé fázi zdolává terén a teprve po jeho zdárném překonání může pokračovat dál. Do svého těla vstřebává obraz prostředí a tělesnými

³⁸⁰ LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002, s. 47.

³⁸¹ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol. Knihovna divadelního prostoru, 1944.

prostředky jej komunikuje ven (viz *obrázek 26*). Podobně jako v obecné dramatické kompozici jsou body dějového zlomu prahem mezi prožitým, překonaným (minulost), novým (přítomnost) a nadcházejícím (budoucnost), nabízí i elementární cesta neutrální masky konkrétní přechody, metafyzické a symbolické prahy. Bez nich není možné pokračovat čili přejít do jiného světa (fáze). Student si buď v každém prostředí prožije znovu celý pětistupňový cyklus, nebo pouze jeho část, než překročí hranici do další úrovně. Aby bylo například možné vyjít z moře (ideálně z Moře) a pokračovat v cestě po písčité pláži (Pláži), je nutné být sám sobě architektem a vystavět si krok za krokem tzv. "pomyslné schody". Student se například musí rozhodnout, zda se bude postupně brodit k pobřeží, anebo se nechá vyvrhnout z moře přílivovou vlnou či objeví jiné způsoby pro výstup z vody. Stejně tak průběžně vyvozuje, jakým způsobem našlapovat na postupně vysušující se písek, jak vejít a opustit les (Les), vystoupat a seběhnout horu (Horu), zda prudký proud řeky nabízí pevné body či dosažitelné dno atp.

Každá kapitola elementární cesty má začátek, gradaci či prostředek a konec. Bez těchto konců – bez překročení prahu by nemohl vzniknout nový začátek, konkrétně jiné prostředí – v kontextu neutrální masky ztělesnění a přetělesnění prostoru. Elementární cesta neutrální masky zcela přirozeně proměňuje i fyzické napětí studenta s maskou. Tělesná únava, která se individuálně dostavuje, ovlivňuje dech a celkový projev, následně i charakter (kvalitu) cesty samotné. Každým okamžikem student prozkoumává imaginované území a právě tak každý moment je chvílí pro jeho rozhodnutí, které je však podřízeno nikoliv racionalitě (předjímání a vyhodnocování), ale vnitřní touze masky (Masky) objevovat. Na konci elementární cesty student (tělo v masce/ pod maskou/ ztělesněná maska/ Maska) završil cestu, transformaci, mytickou pouť. Pokud se mu podařilo projít všemi důležitými fázemi, prožívá vypjatý emoční stav – naplno procítuje svou tělesnost, dotkl se univerzálního poetického uvědomění. Student stojí a pozoruje, představuje si západ slunce nad pouští. Na konci své cesty se stal Nikým a Všemi ve smyslu Nobody, Everyman, Everybody.

A tehdy, když pedagog pozorováním vyhodnotí jeho stav, opatrně studentovi sejme neutrální masku, anebo nechá studenta samotného vyhodnotit, zda sám před zraky ostatních objektů překrývající tvář sejme. „*Už samo sejmutí masky z tváře během hry je prostě metaforickým odhalením lidské tváře, protikladné neživé masce.*“³⁸² Student nadále udržuje napětí, aniž by ho clonil/ zakrýval objekt. Pozorovatelé vidí, že jeho tvář, i kdyby zpocená, působí vyrovnaně. „*V divadle jsou tyto okamžiky, které rozvíjejí běžné hranice vědomí, životodárné a jejich zvláštní hodnota je v tom, že jsou sdílené. [...] Rozhodující je rozšířené vnímání, jakkoli je krátké.*“³⁸³ Jsme svědky završení elementární cesty neutrální masky, kdy tělo před námi se

³⁸² JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Přeložila Jana PILÁTOVÁ. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 67.

³⁸³ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan HANČIL. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 236.

právě stalo ztělesněním masky ve své čistotě, Masky v Platónském slova smyslu. Tělo přijalo Masku bez nutnosti překrytí těla maskou. Poetické tělo. „*Co bylo řečeno, je vyřčeno.*“³⁸⁴

Jeho neutralita jako by byla stavem ztělesněné katarze a absolutní přítomnosti. Ve své aktivní nehybnosti ukládá tělovou a tělesnou zkušenost, stává se disponibilním k další tvorbě, neutrální platformou připravenou k osidlování Něčeho nového nebo k hlubšímu sebepoznání. Jeho stav svědčí o přijetí, pochopení významu masky. Potvrzuje se, že maska zůstává přítomná i ve své neviditelné, avšak citelné podobě. „*No fear on stage even without mask.*“³⁸⁵ Je to Maska všech masek: idea masky – maska za námi – maska v těle – maska tělem – ztělesnění masky a současně student v masce. Neutrální maska v sobě zahrnuje veškerý kosmos, kolektivní i individuální zkušenost, cosi nadreálného vyvěrajícího z konkrétně všedního, běžného a dostupného.

S každým výukovým cyklem se potvrzuje, že neutrální maska, specifický objekt souměrných rysů překrývající lidskou tvář, nabízí systematický rozvoj kompetencí v oblasti technických dovedností, pozorování a vizualizace, cizelování fyzické exprese a může poskytnout nevyčerpatelné zdroje inspirace k divadelní tvorbě a osobním impulzům. Ať už sledujeme elementární cestu neutrální masky jako sestup do mytické krajiny, anebo ji vnímáme jako surrealistickou paralelu k realitě či jako spektrum technických dovedností a prověrku tělesné zdatnosti, je jednou z důležitých fází hereckého tréninku. Jde o výsostný objekt, jenž má prokazatelný vliv na tělesnost.

³⁸⁴ „*Ce qu'est dit, est dit.*“ Velice často opakovaná věta pedagogy na Mezinárodní divadelní škole Jacques Lecoq.

³⁸⁵ Pro přesnost vyznění byla v textu záměrně ponechána citace v původním znění: „*Žádný strach na jevišti, dokonce i bez masky.*“ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondenta: „V čem vám maska pomáhá, nebo čím vás zaujala?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

5 Senzibilita a objekt

Pátá kapitola³⁸⁶ je koncipována jako deskriptivně syntetizující výstup umělecko-teoretické rešerše s oporou ve sběru dat, zahrnující terénní zúčastněné pozorování, strukturované, polostrukturované rozhovory a jejich analýzu, interpretaci. Lektorská činnost pro zájemce z řad studentů, posluchačů uměleckých škol, ale také neuměleckých profesí je neodmyslitelnou součástí mé kontinuální pedagogické práce. K uchopení pojmosloví a ucelení výzkumného teritoria proto volím dva pilíře: vedení autorských seminářů na festivalu Loutkářská Chrudim v letech 2015-2019³⁸⁷ a výzkumný projekt *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* realizovaný na KND HAMU v akademickém roce 2022-2023. První série seminářů předznamenala potřebu experimentu a sumarizace zkušeností a reflexí, druhý se stal především nástrojem examinace a verifikace předpokladů, analýzy poznatků. Vycházela jsem z předpokladu, že právě objekt a charakter vztahu k němu může v rámci uměleckého procesu významně přispět k prohloubení smyslové citlivosti performerů a tím vést k prevenci fyzické repetice šablon. Výchozím úkolem proto bylo hledání mechanismu utváření smyslové citlivosti a všímavosti ve vztahu k objektu. Pojem senzibilita jakožto zvýšená citlivost a vnímavost v našem pojetí propojuje senzitivitu a schopnost reagovat na podnět s všímavostí, a to na úrovni smyslové percepce, kognice, imaginace a kreativity. Za tímto účelem byly osloveny ohniskové skupiny, aby bylo možné ověřit, že pokud je jazyk interakce s objektem založen na senzibilitě, kvalita této interakce se významně posouvá a generuje originální přístup, ať už objekt v pohybové partituru zůstane či vymizí. Základní otázkou, vinoucí se lineárně touto výzkumnou fází vrcholící dvoudenní intenzivní dílnou (master class) bylo, jak vzniká mentální obraz objektu, jenž se z původně realistického může z pohybové partitury vytratit do tušené podoby za zachování interpretační kvality. V rámci master class³⁸⁸, s oporou ve zkušenosti a analýze dat z předchozí pravidelné pedagogické činnosti, bylo možné

³⁸⁶ Tato kapitola vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu "Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi" podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v akademickém roce 2022/ 2023.

³⁸⁷ *Tělo – lidské i ze dřeva – v prostoru a pohybu* [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 64. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 1.-6.7.2015. Podrobněji zde: <http://2015.loutkarskachrudim.cz/seminare-64-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Tvary a objekty v pohybu/ Théâtre d'objets [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 65. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 1.-6.7.2016. Podrobněji zde: <http://2016.loutkarskachrudim.cz/seminare-65-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Poetické tělo S i BEZ nitek/ pohyb, předměty, příroda, Lecoq [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 66. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 1.7.-6.7.2017. Podrobněji zde: <http://2017.loutkarskachrudim.cz/seminare-66-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Smím prosit, ale jsem „dřevo“? aneb Triptych neverbální komunikace (dech-pohled-dotek) ve vztahu JÁ a PARTNER (od figury po náznak) [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 67. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 30.6.-5.7.2018. Podrobněji zde: <http://2018.loutkarskachrudim.cz/seminare-67-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Architektura těla – architektura loutky [seminář]. Autor: STREJČKOVÁ, Hana a Eirini PATOURA. Lektor: PATOURA, Eirini. Asistence a tlumočení: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 68. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 29.6.-4.7.2019. Podrobněji zde: <http://2019.loutkarskachrudim.cz/seminare-68-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

³⁸⁸ Master class (cit. v pozn. 34).

sledovat, jaké změny nastávají v interpretově chápání a tvůrčím postoji k interakci s objektem. Kapitola zahrnuje nejen sumarizaci postupů, ale také vybraná funkční cvičení na podporu rozvoje smyslové citlivosti performerů vůči objektům.

5.1 Loutkářská Chrudim

Semináře se konaly v časové dotaci čtyř hodin po dobu šesti dnů. Během pěti let mé nepřetržité spolupráce s festivalem se na zmíněných seminářích vystřídal zhruba stovka účastníků.³⁸⁹ Obecně a také z vlastní zkušenosti konstatuji, že nemálo workshopů zaměřených na vztah subjektu a objektu, nebo kurzů na zostření všímavosti a povzbuzení citlivosti, začíná cvičením se zdánlivě jednoduchým zadáním. Účastník má chodit po prostoru a vše si důkladně prohlédnout. Každý lektor má pro zařazení tohoto cvičení, které se v dramaticko-výchovném kontextu váže ke kategorii "prolamování ledů"³⁹⁰, svá konkrétní zdůvodnění³⁹¹. Osobně taková cvičení zařazuji, aby docházelo k postupnému uvolňování napětí u jednotlivců a tím i celé skupiny, k percepční aktivizaci a aby vznikl prostor pro bezpečnou interakci s okolím (prostředím, subjekty i objekty). Vždy respektuji individuální míru účastnické angažovanosti. V navazujícím kroku pak vyzývám k výběru jakéhokoli dostupného předmětu. Do hry naplno vstupují smysly, zejména hmat, různá kvalita doteku a v proměnlivosti tempa určeném pozorností vysvítá rozdíl mezi přirozenou spontaneitou a předstíráním zájmu. V další fázi jde o dobrovolné vyčlenění jednoho účastníka ze skupiny. Jeho úkolem je pozorovat jím vybraný předmět. Ostatním je umožněno sledovat jeho pozorování. Jakým způsobem se bude proměňovat řeč těla účastníka? Ačkoliv stále nejde o herectví ani studii role či pohybové partitury, zřetelně se však vyjeví předpoklady pro vědomou a kreativní komunikaci s předmětem.

Tělo, lidské i ze dřeva

V prvním roce jsem skupině dvaceti účastníků nabídla téma *Tělo, lidské i ze dřeva, v prostoru a pohybu*. Zabývali jsme se proměnou těla v předmět a proměnou předmětu tělem, proměnou těla ve škálu barev a proměnou prostoru pohybem a předmětem. Zkoušeli jsme prakticky, co to znamená ztělesněný prostor a prostor definovaný objektem, čili jak dokáže

³⁸⁹ Většinu účastníků tvořili studenti středních škol a dále humanitních oborů, zejména pedagogických a uměleckých. Další početnou skupinou zájemců byli učitelé dramatické výchovy. Věkové rozpětí se pohybovalo od 14 do 70 let.

³⁹⁰ Jde o tzv. cvičení "ice breakers". „Začátek lekce [...] velkou měrou rozhoduje o jejím průběhu a kvalitě. Častým začátkem jsou rozehřívací hry, někdy nazývané též „lámání ledů“ a hry na soustředění. Mají buď vytvořit předěl mezi předchozími aktivitami a zážitky hráčů a převést je do jiného světa, anebo jim umožnit vybit energii [...], anebo zbavit hráče zábran, pokud je mají (např. dospělí, kteří se neznají, ostýchají se, nedovedou se „odvázat“). MACHKOVÁ, Eva. *Jak se učí dramatická výchova. Didaktika dramatické výchovy*. Praha: DAMU, 2007, s. 81.

³⁹¹ Například viz AVGITIDOU, Angeliki. *Performance Art: The Basics. A beginner's course guide*. Thessaloniki: University Studio Press, 2020, 120 s.

předmět určovat prostor a jak tělo může tato určení rozvíjet nebo narušovat. Zkoumali jsme rovnováhu prostoru tělesnými postoji a pozičními změnami, ale také umisťováním předmětů a nahrazováním objektů subjekty s vlastnostmi předmětů (viz kapitola 1.4). Dále jsme hledali spouštěcí mechanismus pohybu "figury" – člověka v chůzi, jako by lidské tělo bylo předmětem, u kterého se snažíme rozpoznat mechanismus pohybu vpřed a následná zjištění adaptovat v manipulaci s objektem. Proces byl veden na ose: vedu – jsem veden – stávám se.

Ze závěrečné reflexe účastníků vyplynulo, že si zásadně uvědomili důležitost principu založeném na silách tahat a tlačit, na kontrastu světla a stínu a že neutralita neznamená neexistenci, ale naopak absolutní připravenost a nabuzenou vnímavost. Za zásadní dále považují, že účastníci verbalizovali práci s předmětem jako způsob zvědomení si pevného bodu v prostoru. „A hlavně překvapovat sám sebe!“³⁹²

Tvary a objekty v pohybu

Rok na to jsme pokračovali na téma *Tvary a objekty v pohybu*. Zaměřili jsme se na materiál se svými fyzikálními vlastnostmi a hledali protikladné dvojice, také na plošný a trojrozměrný předmět, jenž byl uváděn do pohybu nikoli mechanicky, ale na základě jednající osoby. Soustředili jsme se na odhalování principů práce s předmětem a prostorem ve vztahu k barvě, emoci, myšlence, charakteru, příběhu. Akce, které asociovaly běžné a hlavně nové významy pro materiály, tvary i objekty, se stávaly základem situací, v nichž účastníci vědomě s věcmi interagovali, nikoli však narativně ve smyslu lineárního příběhu v žánru loutkového divadla, a vytvářeli tak řadu autentických výpovědí. Například běžná plátěná taška plnila svůj primární účel, ale také se stala maskou, loutkou, kostýmním doplňkem, předmětem identifikujícím místo a prostředkem k mezilidské interakci, taktéž igelitový pytlík nebo kartonové desky.

Jedna z účastnických reflexí podtrhla větu: „*Hraj si se vším, co najdeš! A i v hrabání se v odpadcích je něco kouzelného.*“³⁹³ V dalších například zaznělo poznání založené na empirii, že funguje princip jednoho materiálu na scéně, se kterým se maximálně pracuje, a že je vhodné pokoušet ožивovat věci a akce i s věcmi zdánlivě neoživovatelnými a inspiračně hluchými. „*Na principu vlastního prožitku a zkoumání možností našeho těla, jeho projevu,*

³⁹² Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [dotazníkové šetření, 5.7.2015]. Dotazník po ukončení semináře v Chrudimi. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

³⁹³ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [dotazníkové šetření, 5.7.2016]. Dotazník po ukončení semináře v Chrudimi. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

*improvizace s daným materiálem, nacházíme možnost (sebe)vyjádření, asociací, nápadů, příběhů.*³⁹⁴

Poetické tělo S i BEZ nitek

Jako pokračování jsem vypsal seminář s názvem *Poetické tělo S i BEZ nitek*. Cílem týdenní společné cesty bylo pozorování a smyslové objevování přírody, ztotožňování se se živly a intuitivní hledání a prověřování předmětů, které by byly schopny transformace manipulací nebo vztahováním se subjektu k objektu. Součástí kurzu byly techniky předmětové manipulace, ztotožňování s materiály, výroba charakterové, přesněji symbolické masky a fyzický trénink k získání průpravy pro tzv. tělo v masce (viz kapitola 4.6). *„Podél stěn jsou hromádky zdánlivě nahodilých předmětů a různé cvičební pomůcky, na zemi leží tuší kreslené obrázky a všude se hemží rozehřátí seminaristé. [...] Veškeré dění na semináři B provází ohromný elán a hravost. Radost ze hry, kterou kolem sebe Hana Strejčková šíří, vede seminaristy k nápaditým řešením zadaných úkolů a navíc si je společně užívají. Veškerý mumraj se děje jakoby bez vedení, jakoby mimochodem. [...] Jejich práce a energie je velmi inspirativní.*³⁹⁵

Reflexe vyjevily, že se velmi silně propsala technika ztotožňování se se živly, kdy díky zvýšené tělesné citlivosti se každý individuálně sžíval s vodou, ohněm, zemí a vzduchem. Účastníci poznávali zážitkovou formou nové perspektivy v uchopení objektů a prostoru a povzbuzovali jak sami sebe, tak se všichni motivovali navzájem.³⁹⁶ *„Úplně nové pro mě bylo zjištění, že mohu jako objekt vnímat i kapku vody a že z otisků rozlité tuše mohu vytvořit příběh a vyprávět ho tělem, nejen slovy.*³⁹⁷

Smím prosit, ale jsem „dřevo“?!

Dále s respektem k zájemcům, neboť někteří účastníci se na seminář vraceli každoročně, jsem pro čtvrtý díl navrhla dotknout se esence divadelnosti a obecně bytí, tj. vypsal jsem jako téma triptych neverbální komunikace (dech-pohled-dotek) ve vztahu JÁ a PARTNER (od figury po náznak). Důraz jsem kladla na cestu od sebe k objektovému

³⁹⁴ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky, závěrečná reflexe [dotazníkové šetření 5.7.2016]. Loutkářská Chrudim. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

³⁹⁵ JUREČKA, Jarek. *Seminář B – Poetické tělo S i BEZ nitek. Radost ze hry*. Chrudim: Zpravodaj 66. Loutkářské Chrudimi, roč.66, č. 3, 3.7.2017, s. 15.

³⁹⁶ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [dotazníkové šetření, 5.7.2017]. Dotazník po ukončení semináře v Chrudimi. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

³⁹⁷ Anonymizovaná odpověď se souhlasem respondentky, závěrečná reflexe [dotazníkové šetření 5.7.2017]. Loutkářská Chrudim. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

partnerovi, od fyzického prožitku k manipulaci předmětu, na průzkum emocí skrze dech – proměny dechu v závislosti na prostoru, objektu a situaci. Pracovali jsme na vztazích, jako např. těžiště – rovnováha – uzemnění, vyvažování (ne)rovnováhy, vnitřní – vnější motivace, pohybové plynutí – impuls k risku. Oživovali jsme předměty i svá vlastní těla na základě inspirace zvuky, hudbou a mýty a ověřovali pojmy jako kontextualizace prostoru předmětem nebo rekontextualizace předmětu prostorem (viz *kapitola 1.2*).

Účastníci kurzu reflektovali seminář jako hřiště materiálů, jako bezpečný prostor ke kreativnímu vyžití, jako absolutní tvůrčí svobodu, v níž si každý nachází vlastní opěrné body. Za nově zjištěné považovali, že zpomalení neznamenaá přepnutí do odpočinkového modu, ale naopak vybalancování a soustředěné ponořování do tématu a akce. Dalším důležitým prvkem, opakovaně zmiňovaným, byl celostní pohled na člověka a propojování jeho jednotlivých rovin čili psychosomatický respektující přístup.³⁹⁸

Architektura těla a architektura loutky

Sérii seminářů jsem uzavřela spoluprací s řeckou performerkou Eirini Patoura, s níž jsme vypsaly téma geometrie těla a prostoru. S oporou ve společné zkušenosti z Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq jsme se soustředily na vztah hmoty, těla a prostoru. Zařazovaly jsme techniky a cvičení z Lecoqovy metody na tělesné izolace a významotvornost dechu, rytmus a podporu muzikality hereckého projevu, na práci s objektem, jenž díky manipulaci interaguje a může přebírat funkci subjektu.

Pět po sobě jdoucích seminářů díky otevřenosti účastníků a jasnému tematickému vymezení vytvořilo metodicky ukotvený formát. Jde o základ, nadále aplikovaný a prověřovaný v praxi, s akceptovatelnou variabilitou a aktualizacemi. Obecně jej charakterizuje provázanost jednotlivých kroků (cvičení, technik, reflexí), které v každé své fázi zohledňují individuální dispozice účastníků a vytčené horizonty. Konkrétně a souhrnně cílí na interakci subjektu a objektu, a to v rovině ne toho, co dělá tělo s objektem, ale čím se tělo díky objektu stává čili v co nebo koho se transformuje a případně, jaký vliv může tato proměna mít na objekt (i subjekt) samotný či šířeji na prostor a vztahy v něm.

³⁹⁸ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [dotazníkové šetření, 4.7.2018]. Dotazník po ukončení semináře v Chrudimi. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

5.2 Objekt a metoda plasticko-kognitivního principu pohybu

Do paralely k výše zmíněné sérii seminářů stavím dlouhodobý praktický výzkum vztahu těla a předmětu prizmatem metody plasticko-kognitivního principu pohybu. Jiřina Ryšánková vyjmenovává „*znaky plastického pohybu: vnitřní cítění pohybu, vztah k pohybu; pohybová plynulost; diferencovanost a proměnlivost dynamické klenby (stupnice tonického napětí) a její úměrnost k výrazové podmíněnosti; prostorově-časová přesnost – jasné linie v prostoru; vícesměrnost, trojrozměrnost pohybu (prostorová plasticita)*“.³⁹⁹ Ke spolupráci na dílčí praktické části výzkumu jsem oslovila Alexeye Shcherbakova⁴⁰⁰. Naším společným zadáním byla realizace intenzivního master class⁴⁰¹, jenž se měl stát prověřující platformou předpokladu, že díky nabuzení hluboké smyslové citlivosti je možné neustále inovovat svůj pohled na běžné známé věci a neupadat do rutiny s oporou v technice či propadem nebo uchýlením se k předstírání. Za cíl pro účastníky master class jsme si stanovili zpomalení ve smyslu dopřát jim časoprostor k upření pozornosti na sebe, aby mohlo dojít k postupnému rozšíření povědomí o svém tělesném schématu, vlastních fyzických možnostech a probuzení smyslové citlivosti, k povzbuzení individuálního a následně skupinového kreativního potenciálu při práci s objektem.

Master class byl rozplánován na tři základní okruhy pod názvy: *Rozhovor s tělem, Struktura práce ve vztahu těla a objekt, Tělesná exprese či afekt jako motor*. Vybrané techniky a aktivity byly systematizovány do těchto tematických celků: zvědomování psychosomatických vrstev, taktilní sensitivita, vědomé přepínání pozornosti na základě fyzických impulsů, dále rozpracovávání vztahu k prostoru, partnerovi a především k objektu. Výchozí otázka se dotazovala po krocích vedoucích k dosažení hluboké tělesné citlivosti, k sebeuvědomění i kreativnímu zpracovávání obestupující reality. Za prostředky k dosahování vytčených prahů se staly techniky improvizace, které vycházely a vztahovaly se ke struktuře kosterního uspořádání těla (do svého těla), k povrchu stěn, zdí a podlahy, ke konkrétnímu nábytku a následně k jakémukoliv předmětu (z centra sebe ven k prostoru s pozorností k objektu). Vycházeli jsme z předpokladu, že improvizace, ve smyslu ze spontaneity i zkušeností těžící činnost, otevírá kreativní potenciál subjektu a motivuje k vytváření vlastního tělesného

³⁹⁹ RYŠÁNKOVÁ, Jiřina. *Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v průpravě herce a mima*. Praha: SPN, 1968, s. 31.

⁴⁰⁰ SCHERBAKOV, Alexey: tanečník, choreograf, režisér rusko-izraelského původu. Vedle profesionální taneční, choreografické a pedagogické kariéry byl do ledna roku 2022 silně spjatý s inkluzivním divadlem Krug. Mezi jeho techniky patří kognitivně-plastický pohyb dle metody Natalie Popové. V současné době žije střídavě v Německu a Izraeli.

⁴⁰¹ Tento workshop byl realizován na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu MgA. Hany Strejčkové "Tělo umělce a tvar objektu" podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2022 a 2023. Konal se na Katedře nonverbálního divadla HAMU v 29. a 30. dubna 2023 o celkové časové dotaci deset hodin (třináct výukových hodin) pro osm studentů od druhého do čtvrtého ročníku AMU včetně zahraničních studentů programu Erasmus (původem ze Španělska a Taiwanu).

materiálu, postupně obohacovaného o vědomé zdroje energie v těsném provázání s výchozím objektem. Kapitola zahrnuje zpřesňování terminologie aplikací do praxe, pojmy jsou dále rozvedeny v rozhovoru s Alexeyem Shcherbakovem (viz *příloha 2*).

Popis cvičení – Rozvolňování a směřování

Popis cvičení je záměrně veden v přítomném čase s důrazem na přesnost. Deskriptivní purismus zrcadlí postupy kognitivně-plastické metody a akcentuje potenciál replikace.

Studenti leží na zemi a pomalu nechávají rozvolňovat jednotlivé tělesné struktury. Lektor opakovaně popisuje důležitost vlastního pocitu a připomíná sledování kontaktů s podlahou. Po čase stráveném naciťováním těla a vnímáním okolního prostředí jsou studenti vyzváni pomalu otáčet hlavu ze strany na stranu. Při následném natažení rukou za hlavu se dále cílí na pocitové proměny rozložení těla. Otázkami, vkládanými mezi běžné zadávání instrukcí, se cílí na verbální úspornost. Co nového se objevuje ve vnitřním prostředí? Co se mění, když protáhneme ruce za hlavou a k tomu propneme špičky? Ke stávající frázi, kdy se tělo vytahuje za rukama a chodidly, se hlava otočí k jedné paži. Dojde k náklonu těla a protažení bočních partií. Ruce se poté uvolní a rozloží na podlaze. Symetricky a synchronizovaně se pak začnou protáčet po celé své délce od ramene po konečky prstů.

K horizontále a vertikále se připojuje diagonála. Tělo se roztahuje za rukou a nohou. Centrum pohybu je stále uloženo v pánvi. Cítíte centrum i tehdy, když přitisknete stehna na hrudník? Ve velmi pomalém tempu se přechází k přehoupnutí ze strany na stranu v pozici na zádech, kdy ruce obepínají kolena přitlačená k žebrům. Postupuje se od absolutní sebekontroly v lehu na zádech po rozvolnění při převalení na bok. Jak zaktivizovat tělo při zpětném chodu z boku na záda? Kde pro obě pozice sídlí centrální bod, ze kterého vychází pohyb? Co to znamená, když najednou přepadnete na stranu? Jak je možné kontrolovat a ovlivňovat svou tíhu přitahovanou gravitací? Po návratu do polohy na zádech se znovu navozuje uvolnění všech tělesných částí s procítěním proměny kontaktů s podlahou po celé délce těla. Svalový tonus je možné vnímat a procítit v tuto chvíli dvěma způsoby: první nechává tělo obrazně vsakovat do povrchu, druhý způsob pak vyvolává pocit jemné levitace pár centimetrů nad podlahou.

Popis cvičení – Vrstvení

Zkoumá se přecházení mezi dvěma stadii, kdy výchozím stavem je pocitové rozmělnění těla v povrchu. Jde o stav, kdy tělo nemá svaly ani sílu k pohybu, tzv vypne svalový tonus. Přes pomalé zpevňování pramenící od centra těla se postupně celý svalový tonus

aktivizuje a tělo se pouze s kontaktem, oporou v hýždích o podlahu dostává nad plochu. Hovoří se zde o třech rovinách kvality v uvědomění si svých svalů: pasivní fáze, pasivně-aktivní, aktivní.

V dalším rozvíjení fráze s důrazem na transformaci z pasivního stavu do aktivního se od rozmělnění, uvolnění těla vchází do dalšího stupně stavu (vizualizovaného jinou tělesnou pozicí) postupně, a to z centra aktivizovaného napětí, jež tělo zvedne nad podlahu a poté pokračuje až do pozice loďky, kdy pokrčené nohy svírají s napřímeným trupem úhel zhruba 90° a protažené (nikoliv propnuté) ruce doplňují prostor nohou. V cílové pozici je žádoucí vnímat geometrii tělesných linií a distribuci napětí v těle, například svalovou kontrakci a relaxaci.

Popis cvičení – Proudění energie

Po minutách uvolnění po předchozím cvičení se přistupuje k rotaci. Tělo se začíná otáčet okolo své osy. Účastník následuje impuls z bodu, který si však každý situuje dle osobní libovůle. Výchozím centrem pohonu tak může být chodidlo či jeho střed, česka kolene, loket nebo zápěstí a jiné části. Celé tělo se pak nechává vést, tj. následuje ve velmi citlivém tempu směr pohybu zvolené vůdčí části těla až do zastavení a označení nového bodu. V kognitivní rovině se zpracovává přelévání energie ve svalech jako mapování proudů, které dokazují provázanost jednotlivých tělesných částí a upozorňují na přirozenou potřebu těla vyrovnávat nerovnováhu a kompenzovat napětí. Cvičení vede ke zcitlivění vnímání vlastního těla, jeho jednotlivých vnitřních struktur a vrstev. Umožňuje procítit rozdíl mezi "tělo zapnuté" a "tělo vypnuté". Dovoluje zcela vyřadit z provozu tělesnou část, kdy například nohy jako by vůbec neměly žádnou sílu a ani vůli k pohybu a zároveň jiná část těla v tutéž chvíli byla v plném napětí a svou aktivitou zvědomovala, kde je tíha, kam tlačí, co podpírá. V pokračování pohybu s oporou o podlahu se zvětšovaly rozdíly mezi neaktivní a aktivizovanou částí těla, kdy jedna kompenzovala druhou a svým dialogem, přeléváním napětí a uvolnění transformovala kvalitu pohybového výrazu.

Vše, včetně rozšiřování rejstříku pohybů pro sed, vertikalizaci, zmenšování opěrné plochy, bylo možné vykonávat zpomaleně, tzv. v "lenivém módu". Pohyb se mohl obrazně odvíjet bez konce jako plynutí řeky a zároveň mohl reagovat na impulzy různého charakteru (z kloubu, od svalů, z periferie atp.). Tento rozhovor s tělem, dialog protikladného přístupu k pohybu vpřed není o násilném přepínání, ale vnitřním naslouchání a vede k uvědomování si tělesných spouštěčů impulzivní kvality pohybu, současně nevylučuje sebeuvědomění potřeby plynutí.

Popis cvičení – Eliminace tělesných částí

Tělo leží na podlaze břichem dolů a pohybuje se vpřed přetáčením z boku na bok. Ruce jsou spojeny za zády. S výpomocí imaginace má tělo při posunu působit například jako slimák, kdy zásadní je přilnavost k povrchu. Cílem zadání je zvědomení trasy od tělesného rozvolnění přes izolace a posuvný pohyb do pozice "banánu", která je naopak extrémně vypjatou pozicí vleže na boku. Jde o další perspektivu dialogu mezi naprostým uvolněním, plynulým pohybem a stavem napětí v balanční pozici stahující energii do centra.

Výzkum principu z opačné perspektivy se děje v lehu na zádech. S rukama sepnatými na hrudníku se tělo položené na zádech pohybuje za hlavou kývavým pohybem trupu ze strany na stranu. Pro navýšení kvality zde napomáhá představa hysterického (afektovaného) komíhání, kdy impulz je zde motorem k energickému přetáčení. Další možností posunu po zádech je odrážení, odtlačování se od lopatek, kdy dochází k silově rytmizovanému tažení uvolněných částí. Oblast krční páteře a následně hlavová část je ve vyšším napětí než u předchozí sekvence, kdy se tělo opíralo o povrch země.

V návaznosti na předchozí průzkum pohybu vedeného od impulsu, nebo rozvíjeného vyplýváním ze sebe samého, se rozšiřuje možnost přetáčení se na bok, záda, břicho a také se pohybovat v dalších směrech včetně smršťování a natahování. Pro podporu vnímání tělesných proměn napomáhala ambientní hudba, která urychlila nabuzení "flow" pocitu a snížení potřeby sebekontroly či kognitivního vyhodnocování účelovosti pohybové série, tj. hudba se zde osvědčila jako prostředek oddalující racionální systematizaci poznatků (nezřídka vedoucí k aretaci spontaneity).

Výňatek z verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení

Na základě zúčastněného pozorování je možné konstatovat, že účastníci se po vstupní sekvenci na sebe navazujících cvičení přiblížili na dotek ke svému tělesnému bytí. Aktivně reflektovali své pocity. *„Uvědomovala jsem si dech a jak je důležité zpomalit, ve všech ohledech. Cítila jsem hodně hlavu, jak ji musím choulit a jak si vytvářím vlastní svět.“* ⁴⁰²

⁴⁰² Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 29.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky.

Zazněla i slova jako „*sestup do psychosomatických hlubin*“,⁴⁰³ nebo: „*Zažila jsem pocit, kdy jedna část jako by se vznášela a druhá se vsakovala do země*.“⁴⁰⁴

Popis ukázek – techniky *melted body* a *slow motion*

Studenti byli osloveni k dobrovolné ukázce z aktuálního vlastního pohybového zkoumání. Sóla o délce do dvou minut poskytovala prostor k pozorování přenosu napětí v rámci tělesných struktur. Vizualizovala přepětí a racionálně kalkulovanou návaznost pohybů, ale také ohebnost páteřní osy, kloubní rozvolněnost a systematicky v tělesném slova smyslu přelévané impulzy. Objevovala se protažení, táhnutí, nadzvedávání, podpírání, přetáčení. Svou pohybovou texturou dospívali k syntéze i minimalistické izolaci, k extenzi a redukci, k principu nahrazování. Například ramena přebrala práci rukou, kolena fortifikovala plochu pánevní opory, chodidla zastoupila dlaně. Z propnuté tělesné délky se energie vlila do vypoulení hrudníku a následně přes impuls vedený z centra se tělo smršťilo a schoulo se do klubička, z něhož se opět přes natažení a následnou oporu na předloktích tělo zaktivizovalo, aby znovu nabralo kvalitu měkkosti a důvěrné protáhlé, ale nekřečovitě opory s podlahou. V určitých chvílích vznikala dojem nadpozemského působení a lehkosti v kontrastu s rozpíjením se po povrchu a prosakováním do něj. Fyzické cvičení umožňovalo práci s rozsahy, ale nebazírovalo na prokazování flexibility, nýbrž na kvalitě introspektivní komunikace a uvědomování si okolního prostoru. Prokázalo se, že poznávání vlastních psychosomatických procesů je realizovatelné díky zpomalení a zacílení pozornosti jako zvětšovacího skla na jednotlivé tělesné části s neustálým vědomím celku.

Výňatek z verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení

Úryvky jasně naznačují významný posun k prohlubování tělesné citlivosti. „*Vnímám jsem pocitově obraz svého těla jako lehkost. A když jsem otevřel oči, jako bych stejně nic neviděl*.“⁴⁰⁵ Jiný účastník podotkl: „*Začal jsem jinak cítit prsty u nohou*.“⁴⁰⁶ Nebo: „*Vůbec jsem necítila hlavu*.“⁴⁰⁷ Z dalších odpovědí zaznělo: „*Bylo velmi nelehké přijmout fakt, že rozmlouvám sama se sebou, ale ostatní přihlížejí*.“⁴⁰⁸ Objevily se i otázky: „*Nevím vlastně, co dělat s rukama. Bud' si vyberu, že budou velmi měkké, poddajné, ale pak působí jako mrtvé, ale najednou, když se*

⁴⁰³ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 29.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴⁰⁴ Tamtéž.

⁴⁰⁵ Tamtéž.

⁴⁰⁶ Tamtéž.

⁴⁰⁷ Tamtéž.

⁴⁰⁸ Tamtéž.

*musím rozhodnout, že musí tlačit, tak si kladu otázku, jak najít přechod pro změnu napětí v rukách. Jak vyhovět potřebě přejít z pasivity do aktivity. Jak najít kvalitu gradace, nebo jinou kvalitu bytí ve střehu, a současně nebýt pod tlakem.*⁴⁰⁹

Popis cvičení – Kontakt, dotek, tlak

Haptická část workshopu vyžadovala práci ve dvojicích.⁴¹⁰ Před první párovou spoluprací se všichni seznámili se zadáním díky praktické demonstraci, nevyjímaje upozornění na kontraindikace. Během cvičení bylo nutné cítit základní pravidla doteku a následně tlaku, kdy tlak ani dotek nesmí zasahovat ani do intimních tělesných partií, ani do míst spojených s individuálním diskomfortem nebo pocitem ohrožení.

Jeden z dvojice byl aktivním hybatelem, který se podobně jako v předchozím bloku soustředil na přelévání tělesného impulzu. Buď své tělo následoval v plynulém toku, nebo jej aktivizoval s prohloubeným zapojením svalového tonu a řídil jej. Partner (obrazně satelit) následoval pohybující se tělo, aniž by druhému bránil v plynulém pohybu a vědomým dotekem mu zvědomoval body na jeho těle, obvykle na kloubních spojeních nebo zapomenutých částech těla. Vystávaly otázky jako například: Jaké si má partner vybrat body kontaktu? Jak citlivě je možné zvědomovat vybrané body? Jak neinvazivně následovat partnera? Jaká je vhodná délka doteku a míra tlaku?

Prozkoumávané fyzické teritorium se skrze dotek vyvíjí v další haptickou kvalitu. Dotek se mění v tlak. Tento tlak však pohybujícího se partnera neblokuje, může jej ale dočasně fixovat. Dotek ho nebolí, může ale tlak využít jako zpevňující bod. Tímto se celkově vyvíjí kvalita pohybu v plastičtější, trojdimenzionální v doslovném slova smyslu. Tempo je dynamičtější díky funkční tranzici stříhového napětí a plynutí. Spolupráce prohlubuje jak interní, tak vzájemný dialog. Na základě pohybu partnera se formuje jeho satelit jako samostatná, ale významně napojená jednotka, která promýšlí svůj pohyb v souladu s přesvědčením nebránit ve dráze ležícímu partnerovi, ale vyvažovat prostor a udržovat funkční vzdálenost k subjektu, jenž je současně objektem zájmu. Oba jsou spolutvůrci prostoru a kvality pohybu, případně jeho estetického přesahu. Jak vycítit účelový, podpůrný dotek? Jak se současně může partner doteku bránit? Nakolik je tento dotek povzbuzující a kdy vytvářené omezení převažuje nad pozitivní aktivizací?

⁴⁰⁹ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 29.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KIND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴¹⁰ V případě, že by někdo z účastníků odmítl spolupráci v páru, byla by žádost respektována.

Popis cvičení – Váha

Partner pohybující se horizontálně celým svým tělem po podlaze je nyní doprovázen partnerem, jenž jeho tělo cele navštěvuje jako platformu. Skrze konstantní prostorový tlak generovaný plochou těla nechává partnera procítit svoje vlastní tělo. Oba prodlužují vzájemný kontakt, jenž je tvořen vahou jednoho těla na druhém, které je nejprve v napětí, jež se však postupně rozpouští, jako by například hnízdilo. Cvičení vede k prohloubení empatie, nácviku fyzického odezírání, poznávání svých i partnerových ostrých tělesných hran a oblin a citlivosti k vlastnímu dechu jako komunikačnímu prostředku. Vznikají nové lidské tvary, metafory krajiny, kdy partner kopíruje reliéf ležící osoby. Citelný narůstající vtisk vyvolává dojem plasticity vlastního tělesného schématu. Skrze druhého se dovídám o rozloze i vnitřních strukturách sama sebe. Toto cvičení vyžaduje maximální důvěru mezi partnery, bezpečné prostředí a citlivost vůči sobě. Jde o významný vstup do osobní zóny na tělesné úrovni, který může kvůli nepříjemným pocitům odvést pozornost od smyslu cvičení. Cvičení není možné provádět mezi navzájem cizími lidmi, u osob s neohrazeným sebezpjetím a strachem z vlastního i cizího těla.

Popis cvičení – Tíha

Partnerská souhra vychází z předchozích kroků, nyní se stává dialogem, v němž se přelévá aktivita, pauza s uvolněním s opětovným impulzem k pohybu. Jde o proměňování vůdčí pozice s rolí následovníka, kdy se oba podílejí na pohybové partituru se zachováním důležitého principu zastavení a rozvolnění svalového napětí, s respektem k prostorovému cítění a tělesné proporcionality partnera. Je možné si všimnout, že první partner je v kontaktu s podlahou a velmi pomalým, téměř synchronizovaným pohybem následuje druhého partnera, jenž určuje trajektorii, a oba se snaží neztratit vzájemný kontakt. Jako důležitý poznatek z pozorování je věnovat si navzájem váhu a neopouštět se. Teprve pak vzniká obraz nonverbální komunikace – oboustranné spolupráce, která je paradoxně závislá na vzájemné limitaci a tlaku. Ale právě obkreslování tělesných tvarů s vědomým zapojením vlastní váhy se stává prostředkem k dosažení kýženého plastického vnímání vlastního i partnerova pohybu včetně vstřebávání okolního prostoru.

Výňatek z verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení

Studenti sdíleli své pocity otevřeně: „Bylo zvláštní cítit druhého a díky němu zase sebe.“⁴¹¹ A také: „Měla jsem stále před sebou obraz, nazvu jej ‚Image of protecting‘, obraz chráněného a ochraňovaného. Ve chvíli, kdy jeden následoval druhého a neztrácel kontakt, tak jsme byli spolu a cítili se navzájem bezpečně. V tu chvíli jsem si nepřipouštěla jakékoli ohrožení.“⁴¹² Byly vyjádřeny i obavy: „Měla jsem strach nezpůsobit druhému bolest.“⁴¹³ Nebo oboje současně: „Byla to pro mě svoboda, a zároveň omezení, bezpečí s druhým, současně ohraničení od partnera.“⁴¹⁴

Popis cvičení – Ruka od kůže ke kosti

Po úvodní názorné ukázce s akcentem na bezpečnost a prospěšnost cvičení se studenti opět rozdělili do dvojic. Objektem zájmu a v ohnisku výzkumu se stala ruka. Partner sedí na stoličce, jeho ruce splývají podél těla. Může si zavřít oči. Druhý partner věnuje dotek jedné, postupně v jejím celém rozsahu, a teprve poté druhé ruce. Nejprve se oběma rukama dotýká kůže, dotyk je pevný, ne náhodný, stabilní. Kůži je možné lehce zmáčknout a prostoupit ke svalům. Skrze bezpečnou intenzitu mačkání kolem dokola celé ruky se sestupuje hlouběji ke kosti. Ruku je možné protáčet s oporou v kloubních spojení, s podporou všech jejích nezpevněných částí. Po hlubinné hmatové rešerši ruky následuje polohování paže od ramene po konečky prstů a nenásilná prověrka kloubní flexibility. Zcitlivění jednotlivých vrstev ruky transformuje část těla ve funkční nástroj a velmi tvárný materiál.

Výňatek z verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení

Odpovědi studentů jsou v této podkapitole řazeny chronologicky.

„Bylo to pro mě úplně nové. Mám jen dvě ruce. Když se chci jednou rukou dotknout druhé, tak mám stále pouze jednu a ta nedokáže to, co dvě ruce. Neobejme se tak silně, jako to dokážou dvě ruce a neprostoupí tak hluboko, abych si uvědomovala kůži, svaly a kosti. Zajímalo mě toto objevování.“⁴¹⁵

⁴¹¹ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 29.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴¹² Tamtéž.

⁴¹³ Tamtéž.

⁴¹⁴ Tamtéž.

⁴¹⁵ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 30.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

„Užívala jsem si dotyk.“⁴¹⁶

„Co bylo zajímavé, že jsem se dotekem a podle dechové reakce dovídal, zda je dotek vyhovující, podpůrný nebo nepříjemný.“⁴¹⁷

„Zaujalo mě, když při tlaku do určitého místa ve svalu ruky jsem cítila odpověď v jiné části těla.“⁴¹⁸

„Uvědomila jsem si, když mi partner zvedal ruku, že opouštím naprosté uvolnění a začínám zatínat svaly, abych přeorganizovala rozložení ruky a jednak mu pomohla pozice dosáhnout a za druhé, abych se já cítila lépe. Je to tedy tak, že jsem přecházela z pasivity (uvolnění) přes pasivně-aktivní fázi k aktivní fázi a následně zpět k pasivitě?“⁴¹⁹

Popis cvičení – Tělo partnera jako platforma

Série navazujících cvičení upínala pozornost na diferenciaci subjektu a objektu coby platformy pro vlastní pohybovou realizaci. Jedním z prvních cvičení byla párová spolupráce, kdy partner je na kolenou a druhý na něm rozloží svou váhu. Zatímco první je bází, druhý se svými zády opírá o partnerova záda. Ani jeden neztrácí kontakt s podlahou. Partner opírající se o bázi pak natáhne ruce za hlavu a zahájí rotaci kolem dokola tak, aby bezpečně přecházel ze zad na břicho, neztrácel kontakt s partnerem a hledal pohybovou úspornost, a pokud se daří, tak i ladnost. V další úrovni se pokračuje s prvky inspirovanými z párové akrobacie pro prověření vědomého využívání bodů opory, vzájemné důvěry a tělesné disponibility.

Popis cvičení – Objekt jako platforma

V paralele ke zkušenostem s lidskou platformou se stala obyčejná, každodenní, všední židle. Účelový objekt se stal základnou pro hledání různých tělesných pozic bez nutnosti akceptovat konvence. To znamená, že při průzkumu opěrných ploch a pevných bodů se tělo podřizovalo tvaru objektu a nesledovalo primární účel objektu. Zvolený předmět neměnil ani svou formu, ani vlastnosti, přizpůsobovalo a transformovalo se celé tělo. S postupujícím časem vzrůstala originalita řešení zadání, vyvěrající z autentického projevu individualit,

⁴¹⁶ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 30.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴¹⁷ Tamtéž.

⁴¹⁸ Tamtéž.

⁴¹⁹ Tamtéž.

závislého na proporcionalitě, síle a pružnosti těla. Židle poskytovala nespočet možností k improvizaci, skrze kterou studenti nacházeli jak sekvence asociující obrazy ze života a symbolická tabla, tak překvapivé momenty (ne)rovnováhy a tělesné tvary.

Spojily se dvě židle. Tyto dvě původně samostatné platformy vytvořily jednu společnou pro dvě osoby. Střídala se role "leadera" – aktivního, vedoucího a "followera" – následovníka, naslouchajícího. Z předchozích technik bylo žádoucí aplikovat vnímatelnost k dechu partnera, body opory a konkrétní kontakt. Předvídatelnost vyvěrající z empatie napomáhala vzájemnému porozumění. V improvizaci studenti dospěli k ověření důležitého principu, a to nespěchat a nekalkulovat.

Výňatek z verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení

Páry se průběžně proměňovaly, aby se všichni zúčastnění seznámili s diverzitou plynoucí z individuality každého z nich. A ukázalo se, že názory se odlišovaly i v rámci jednotlivých párů. *„Bylo pro mě snazší být aktivní než se nechat vést. Cítila jsem velkou zodpovědnost, ale být aktivní mi dovoľovalo plánovat naši společnou cestu.“*⁴²⁰ *„Měla jsem to přesně naopak, raději následuji. Velmi jsem si užívala, že se nechávám vést. Objevovala jsem v dialogu možnosti, o kterým jsem netušila. Jsem absolutně překvapená.“*⁴²¹ Jiný student pojmenoval rozdíl: *„V prvním páru jsme byli oba velmi aktivní, ve druhém jsem se cítil více sebou, a to ať už jsem měl být v pozici followera – reakce čili odpovědi na akci, anebo leader, kdy jsem akci vedl. Neměl jsem už takovou potřebu neustále „produkovat“ smysluplné nebo významotvorné pozice, ale jen být a naslouchat sobě a druhému. Mnohem více jsem cítil i dech druhého partnera a společné spočinutí, než jsme se posunuli dál.“*⁴²² Během workshopu se někteří studenti zmiňovali o svých předchozích zkušenostech a některá cvičení samozřejmě znali, i přesto se do všech zapojovali: *„Byla to výzva, o které jsem ani netušil, jak může být zajímavá a inspirativní.“*⁴²³

Popis cvičení – Stůl jako dominantní objekt

K vytěžení předchozí zkušenosti se židlemi jsme do středu místnosti postavili stůl. Rozestavili jsme okolo něj čtyři židle. Na každou židli se posadil jeden student. Byli vyzváni,

⁴²⁰ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 30.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴²¹ Tamtéž.

⁴²² Tamtéž.

⁴²³ Tamtéž.

aby pokračovali v objevování ploch a pozic. Tempu jejich pohybu napomáhal hudební doprovod. S vyvíjející se interakcí osoby a židle, následně osoby, židle a stolu se propojovali i jednotliví lidé. Dění se roztékalo do různých úrovní a pozic. Z pozorování vyplýval sklon k patetickému ulpívání, které však svědčilo o citlivém nastavení pro partnerskou spolupráci a zodpovědnost za ostatní ve společném prostoru.

Výňatek z verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení

Verbální reflexe studentů bezprostředně po sérii cvičení pak naznačila, že vrstvením instrukcí ztráceli ze zřetele celek. „*Soustředila jsem se pouze na detaily, opravdu jsem postupovala pouze ze své perspektivy, nikoli s vědomím celku.*“⁴²⁴ A oklešťovali svůj prostor na dosah vlastní kontroly: „*Vnímám síly tlačit a tahat, oporu objektu a podporu partnera.*“⁴²⁵

Popis cvičení – Objekt a plocha

Vždy čtyři studenti seskupení okolo židlí a stolu dostali do rukou objekt ve tvaru kvádrů, váhově lehčí, tvarově stabilní. Úkolem bylo posunovat objekt po ploše, aniž by měnil kontakt s povrchem. Co nabízí takto motivovaná manipulace? V čem je možné najít kreativní potenciál pro udržení pozornosti sledujících? Z jakého zdroje je možné čerpat muzikalitu projevu? Posun objektu po ploše je možné dále variovat ve dvojicích, kdy se neztrácí kontakt s partnerem ani objektem. Hledá se rytmizovaná partitura bez ohledu na vyšší smysl, ale s cílem podpořit hravost a radost z pohybu. Oživení přinesla další fáze, kdy bylo během akce možné měnit partnery v páru.

Cvičení pracuje s vrstvením předchozích zkušeností, kdy se objekt pouze posouvá po ploše, tentokrát však se zrcadlením manipulace osoby sedící naproti. Vznikalo koncentrované prostředí, generující synchronicitu manipulace a tělesnosti. Důležitou poznámkou bylo upozornění na jednoduchost, neboť náročnější manipulace komplikovala samotný výchozí princip – zrcadlení. Uskutečnila se dvě opakování, kdy každé navazující naznačilo, že mnohem výmluvnější je precizní zrcadlení a tím i koncentrovanější tempo. Čím vrstevnatější zadání přicházelo, tím více kladlo nároky na samotnou koncentraci aktérů a zkušenosti. Vícesložkové úkoly vyžadovaly rozprostřít pozornost na několik objektů najednou, čímž zároveň odhalovaly asymetrii v disponibilitě těla a kognitivně-kreativní rovině. Jednou

⁴²⁴ Odpovědi účastníků jsou anonymizovány a citovány se souhlasem respondentů [reflexe 30.4.2023]. Reflexe po tematickém bloku cvičení v rámci master class na KND HAMU. Audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴²⁵ Tamtéž.

z průpravných možností je zaměřit se analyticky na jednotlivé fáze a následně je v akci syntetizovat.

Shrnutí

Přínos dvoudenní vedené aktivity tkvěl v koncepčním prohlubování zkoumaných přístupů ke struktuře pohybu vedeného zevnitř ven a také zvenku do centra. Vedla k sebereflexi na škále od estetické prázdnoty po technickou kvalitu a pojmenovávaly se nástroje k diferenciaci kvality (doteku, manipulace, pohybu). Na základě zúčastněného pozorování je možné konstatovat, že účastníci dospěli k prožitku svého tělesného bytí. Prokázalo se, že poznávání vlastních psychosomatických procesů je realizovatelné díky zpomalení a zacílení pozornosti jako zvětšovacího skla na jednotlivé tělesné části s neustálým vědomím celku a následně objektu. Master class ověřil předpoklad, že systematickou hierarchizací získávání dovedností a principů vedoucích k uvědomělé práci performerů s objektem lze dospět kognitivně-plastickým přístupem.

Diskuse a závěr

Cílem disertačního projektu, jenž se v jednotlivých rovinách opíral o postupy kvalitativní komparativně-deskriptivní evaluace a zejména Art-Based Research (ABR), bylo vytvořit mezioborovou studii o vztahu tělesnosti a předmětu s důrazem na propustnost hranic performativní praxe, uměleckého vzdělávání a teorie. Během výzkumu, v němž se úzce prolínaly intelektuální přístupy s nevyhnutelně intuitivními, jsem se zaměřila na proměnlivost vztahu performerů a objektu, a to díky interakci subjektu a objektu a jejich jednostrannému či vzájemnému (obousměrnému, dialogickému) ovlivňování. Veškeré fáze, včetně experimentů s vysokou mírou nejistoty, směřovaly k základní otázce výzkumu, a to čím se tělo díky objektu včetně masky stává, čili v co nebo koho se transformuje a případně jaký vliv má tato proměna na objekt a subjekt samotný. Především díky zúčastněnému pozorování, procesu založeném na empirii, longitudinálnímu sběru dat, situovanému do terénu v úzkém provázání s pracovními skupinami (focus groups) je možné konstatovat, že tělo v prostoru má potenciál rozvíjet svou tělesnost, a to od prvotních zkušeností, smyslových prožitků a postupně se až propracovat k osobitě výrazové formě. Zastřeším se citací teatrologa a psychologa Josefa Vinaře: „*Tělo je centrem ,odkud‘ a ,kam‘ se rozhlížíme, kam se vztahujeme pohledem či gestem, kam se ,přemísťujeme‘. [...] Naše pojmání či vnímání prostoru je velmi závislé na tom, jak se díváme, odkud se díváme, zda se pohybujeme, či stojíme. Jak jsme naladěni a jak to vše prožíváme. [...] Všechno toto tělesné existování a s ním nedílně spjaté rozvrhování a prožívání znamená, že místo, na němž stojím a zaujímám fyzickou existenci, je jakýmsi aktuálním středem mého prostorového světa. Světa, jehož jsem já přirozeným středem, světa, který rozvrhuji a v němž se i pohybují. Odtud i váha ,místa‘ a váha metaforiky místa.*“⁴²⁶ V relaci k prostoru a jeho materialitě, objektům v prostoru se tělo více či méně rozpoznatelně, transformuje a jeho tělesnost se prokazatelně vyvíjí. Skrze fyzickou materii a vztah k časoprostoru tak performer objevuje vlastní tělesnou subjektivitu, ve specifických případech i objektivitu. Zažívá organické kontinuum, během kterého komunikuje vybranými prostředky fyzického instrumentu (schopnosti, dovednosti, technika), aniž by však nutně separoval tělo od svého já, od své osobnosti. Svou vlastní materiální (a současně psychosomatickou) existenci tak ozvláštňuje svým cítěním, vnímáním a nepochybně i kognicí. Vyjevilo se, že kvalitu pohybu neovlivňují pouze kosterní, neuromuskulární, respirační a jiné fyziologicky dané struktury a vazby, ale především senzibilita, percepce, imaginace a kreativita. Tělo v pohybu tedy neodkazuje pouze na vazbu já a vědomí, ale také já a tělo objekt s přesahujícím já a tělo subjekt. V úzkém provázání se vědomý pohyb přelévá v těle, které svou materií odkazuje

⁴²⁶ Josef Vinař. *Elementy herectví*. Praha: AMU, 2002, s. 63-64.

k objektu a svým cítěním k subjektu.⁴²⁷ Nejde proto primárně o flexibilitu a zdatnost těla, ale také o pružnost a otevřenost mysli čili o sepětí percepčních rovin s kognitivním zázemím, aby mohla vzniknout pohybová partitura, v níž samo tělo, s využitím svých lidských fyzických predispozic a tělesné disponibility, technické vybavenosti a profesní zkušenosti, je subjektem, případně i objektem a hmatatelný trojrozměrný objekt materiálem probouzejícím inspiraci a kreativitu.

Disertační práce, záměrně ve struktuře vedená od teorie k terénu, od rámce k detailu, se obrazně odvíjela jako cesta, s vědomým odkazem k Lecoqově metodě a všem ostatním technikám, získaným "na cestě" v průběhu mnoha studijních let. V první kapitole jsem popsala diverzitu a variabilitu vztahů těla a objektu z mezioborové perspektivy. Ve druhé jsem se věnovala objektu v trajektorii od jeho účelovosti k potenciálnímu přesahu, kreativní užítkovosti a symbolické nadstavbě, a to na příkladu realizace historicky první inscenace pro batolata v Národním divadle – Laterně magice. Třetí kapitolu jsem rozložila na dvě části, v první jsem retrospektivně přistoupila k repertoáru umělce a analyzovala jeho vztah k objektu a ve druhé jsem postupy aplikovala na repertoár souboru. V kapitole čtvrté jsem upnula pozornost k neutrální masce jako prostředku pro dosažení pohybové ekonomizace a transformace fyzického výraziva performerů do poetické roviny. Pátou kapitolu jsem opřela o deskripci terénního zúčastněného pozorování, o autentický pohled na vznik mechanismu utváření smyslové citlivosti k objektu.

Každá z kapitol generovala pojmový aparát, prověřovala aplikované principy a metodiky a současně zpětně verifikovala jejich aplikovatelnost v uměleckém vzdělávání a scénické praxi. V transteoretickém teritoriu hledala souvislosti těla a objektu v umění, nevzpírala se ani ambivalenci, dualitě a paradoxu. „*Tělo není ani výtvar člověka, ani umělecké dílo: pakliže jsou jisté formy tělesného pohybu nazírány jako regulérní umění, to znamená, že jim nesmí chybět pravidla umělecké tvorby, ani uměleckého chtění, a pohybový projev, tanec, je proklamativně nazýván uměleckým dílem, nedekretuje to ještě zdaleka, že tělo, které v tomto případě je instrumentem, materiálem, uměleckým materiálem, nahlíženo tedy s odstupem, jako objekt, je i při samotné aktuální umělecké kreaci jen materiálem a objektem. Je současně, a to aktuálně, a v tom je paradox tohoto materiálu, také subjektem, autorem díla.*“⁴²⁸ Z šetření vyplynulo, že objekt včetně masky může být považován za hybatele lidského prožívání, myšlení i jednání, dále za impuls k herecké akci, ke scénickému chování a jednání, k fyzické partituře a choreografii. To potvrzují i výstupy z umělecké části výzkumu v oblasti živého scénického

⁴²⁷ JANEČEK, Václav. *Tělo a tanec*. Praha: AMU, 1997, 103 s.

⁴²⁸ GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997, s. 97-98.

umění. Inscenace vzniklé ve vymezeném období tří posledních let dokládají naplnění předpokladů v praxi. Zejména inscenace BatoLaterna je důkazem systematického ponoru do objektové dramaturgie a domnívám se, že nejen pro účely této práce úspěšným.

V neposlední řadě jsem si během psaní teoretické práce velmi uvědomovala, jak je tělo samo o sobě silným nositelem pravdy, zatímco logocentrické měřítko význam a symbolický přesah tělesného projevu redukuje do mantinelů verbálního vyjadřování. Jazyk nerozpoznává a nepojmenovává spolehlivě všechny roviny smyslového a emočního zážitku, obrazně jako by byl vztah těla a objektu svazován do úzkých rámců zvolených slov stejně jako jednotlivé listy disertační práce do unifikující vazby. Ale také jsem si přiznala, jak velmi si cením možnosti pravidelné pedagogické praxe, která mě nesmírně naplňuje a nenechává ustrnout, stejně tak úzkého sepětí s uměleckým prostředím ve své institucionální i nezávislé podobě. V tomto vidím i jeden z hlavních přínosů disertační práce, že je autentickým výstupem dlouhodobě mapovaného teritoria, v němž se prolíná pedagogika s inscenační praxí v profesionálním divadelním prostředí a mezioborovými teoretickými poznatky. A zároveň všechny zmiňované roviny jsou mým nevyčerpatelným zdrojem tvůrčí, pedagogické a badatelské energie.

Seznam použitých zdrojů

Literatura a prameny

AVGITIDOU, Angeliki. *Performance Art: The Basics. A beginner's course guide*. Thessaloniki: University Studio Press, 2020.

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Přeložil Jan HANČIL, Dana KALVODOVÁ, Jitka SLOUPOVÁ, Nina VANGELI. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000.

BARRAULT, Jean-Louis. *Le visage et le corps*. Viz ASSLAN, Odette a Denis BABLET (eds.). *Le masque: du rite au théâtre*. Paříž: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.

BLEEKER, Maaike. *Doing Dramaturgy. Thinking Through Practice*. Londýn: Palgrave Macmillan, 2023.

BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*. Přeložil, edičně připravil Jaroslav KOLÁR. Praha: Odeon, 1971.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988.

CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Přeložila Hana ANTONÍNOVÁ. Praha: Argo, 2017.

ČUNDERLE, Michal a Jan ROUBAL. *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.

ČUNDERLE, Michal, Přemysl RUT a Eva SLAVÍKOVÁ. *Ivan 3x Vyskočil*. Praha, Nakladatelství Brkola, 2013.

DECROUX, Étienne. *Slova o mimu*. Přeložila Míša ŠMAKALOVÁ, Lenka BLANDIN, Pierre NADAUD. Brno: JAMU, 2018.

DORCY, Jean. *The Mime*. Přeložil Robert SPELLER. New York: Robert Speller & Sons, 1961.
Viz JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Přeložil Julius NEUMANN. Praha: AMU, 2014.

ECO, Umberto (ed). *Dějiny krásy*. Přeložila Gabriela CHALUPSKÁ, Veronika KŘENKOVÁ, Jindřich VACEK, Kateřina VINŠOVÁ, Jiří PELÁN, Zora OBSTOVÁ, Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2005.

ERBAN, Vít. *Maska a tvář, hra s identitou v mezikulturních proměnách*. Praha: Malá Skála, 2010.

FINK, Eugen. Přeložil Jiří ČERNÝ a Věra KOUBOVÁ. *Oáza štěstí*. První vydání. Praha: Mladá fronta. 1992. Váhy, sv. 6.

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol. Knihovna divadelního prostoru, 1944.

FUSETTI, Giovanni a Suzy WILLSON. *The Pedagogy of the Poetic Body*. Viz BRADBY, David a Maria M. DELGADO (eds.). *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages*. New York: Manchester UP, 2002.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada MCGRATHOVÁ. Vyd. 2. Praha: Portál, 2018.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997.

GRIFFERO, Ramón. *The Dramaturgy of Space*. Přeložil Adam VERSÉNYI. Londýn: Methuen Drama, 2022.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba. Inscenační a režijní práce v letech 1966-1990*. Brno: JAMU, 2011.

HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma. Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011.

HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*. Osobní archiv Jana Hyvnara.

HYVNAR, Jan. *Decroux a tělesný mim*. Louny, 2022. Dosud nepublikovaná studie, citováno se svolením autora. Osobní archiv Jana Hyvnara.

HYVNAR, Jan. Základy herectví nonverbálního divadla. *ArteActa*, 2021, č. 5.

JANEČEK, Václav. *Tělo a tanec*. Praha: AMU, 1997.

JORDAN, Hanuš a Ondřej CIHLÁŘ. *Orbis cirkus: příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, Cirkoskop, Národní muzeum, 2014.

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Přeložila Jana PILÁTOVÁ. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997.

KANTOR, Tadeusz. *Lekcje Mediolańskie*. Kraków, 1991. Viz HYVNAR, Jan. *Příloha: Milánské lekce Tadeusze Kantora*. Osobní archiv Jana Hyvnara.

KJELLMER, Viveka. *The Smell of Homo Aquatis: scented scenographics and multisensory exhibition design in the mockumentary exhibition project Aquanauts: The Expedition*. Londýn a New York: Routledge Taylor & Francis Group: Theatre and Performance Design 2022, vol. 8, č. 1-2.

KŁOSSOWICZ, Jan. *Divadlo Tadeusze Kantora*. Přeložila Irena LEXOVÁ a Jan HYVNAR. Praha: Divadelní ústav, 2017.

KREJČA, Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. Viz VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna, AMU, 2017.

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha: AMU, 2015.

LEAVY, Patricia (ed.). *Handbook of Arts-Based Research*. New York, London: The Guilford Press, 2019.

LEBLANC, Natalie. *Variation III: Living Inquiry as „Becoming“ in and through Practice*. Viz LEAVY, Patricia (ed.). *Handbook of Arts-Based Research*. New York, London: The Guilford Press, 2019.

LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *The Moving Body*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Methuen Drama, 2002.

LECOQ, Jacques, Jean-Gabriel CARASSO a Jean-Claude LALLIAS. *Le corps poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. Arles: Actes Sud, 1997.

LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Přeložil David BRADBY. Londýn: Taylor & Francis Ltd, 2006.

LECOQ, Patrick. *Jacques Lecoq, Un point fixe en mouvement*. Paříž: Actes Sud, 2016.

LEITER L. Samuel. *From Stanislavsky to Barrault. Representative Directors of the European Stage*. New York, Westport, Connecticut, Londýn: Greenwood Press, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Cesta masek*. Přeložil Zdeněk JUSTOŇ. Liberec: Dauphin, 1996.

MACHKOVÁ, Eva. *Jak se učí dramatická výchova. Didaktika dramatické výchovy*. Praha: DAMU, 2007.

MAKONJ, Karel. *Divadlo mezi objektem a subjektem*. Viz Divadlo a interakce. Praha: Pražská scéna a KALD AMU, 2006.

MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.

MAKONJ, Karel. *Subjekti a objekti*. Viz Divadlo a interakce II. Praha: Pražská scéna a KALD AMU, 2007.

MARTÍNEK, Karel. *Mejerchold*. Praha: Orbis, 1963.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Sestavila a poznámkami opatřila Stéphanie MÉNASÉ. Přeložila Kateřina GAJDOŠOVÁ. Praha: OIKOYMENH, 2008.

MIKEŠ, Vladimír. *Proč hrát. K divadelní antropologii*. Editoval Jan DVOŘÁK. Praha: Pražská scéna, KALD DAMU, NAMU, 2017.

MURPHY, Maiya. *Enacting Lecoq. Movement in Theatre, Cognition, and Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

MURRAY, Simon. *Jacques Lecoq*. Londýn: Routledge, 2018.

MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Přeložila Anita PELÁNOVÁ. Praha: Triáda, 2002.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty: Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux*. Praha: Fr. Borový, Úvahy a přednášky, 1936, sv. 4.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003.

PAVLOVSKÝ, Petr. (ed.). *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004.

PECKOVÁ ČERNÁ, Martina (ed.). *Divadlo a svoboda: První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2022.

PETŘÍČKOVÁ, Tatjana. *Typika taktilního světa*. Viz URBAN, Petr (ed.), *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2011.

PERNIOLA, Mario, Kateřina VINŠOVÁ, Jiří ŠPAČEK a Alena BAHNÍKOVÁ. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les années 10 a Petersburg Meyerhold, la commedia dell'arte et le bal masqué*. Viz ASSLAN, Odette a Denis BABLET (eds.). *Le masque: du rite au théâtre*. Paříž: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.

RAPOPORT, Iosif Matvejevič: *Herec a jeho práce*. Přeložil Antonín KURŠ. Praha: Svoboda, 1946.

RÉVÉSZ, Géza. *Die menschliche Han. Eine psychologische Studie*. Basel-New York: Karger, 1944, s. 24, 30. Viz PETŘÍČKOVÁ, Tatjana. 2011. *Typika taktilního světa*. Viz URBAN, Petr (ed.), *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky, 2011, č. 7.

RYŠÁNKOVÁ Jiřina. *Herec a pohyb. Shodnost základních pohybových principů v průpravě herce a mima*. Praha: SPN, 1968.

SOKOL, Jan. *Malá filozofie člověka a Slovník filozofických pojmů*. Vyd. 6. přepracované. Praha: Vyšehrad, 2010.

SOUBERYAN, Jean. *Řeč beze slov*. Viz FIALKA, Ladislav. *Pantomima. Vybrané statě*. Praha: SPN, 1988.

SRNEC, Jiří. *Chtěl bych inscenovat prázdný prostor...* Viz MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce. Kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání*. Přeložila Alena KAUTSKÁ, Věra OČADLÍKOVÁ. Praha: ATHOS, 1949.

ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich, 1969.

THOROVÁ, Kateřina. *Vývojová psychologie. Proměny lidské psychiky od početí po smrt*. Praha: Portál, 2015.

TUFNELL, Miranda a Chris CRICKMAY. *Body. Space. Image. Notes towards improvisation and performance*. Hamsphire: Dance Books Ltd., 1999.

TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Praha, Divadlo Alfred, 2006.

TURBA, Ctibor. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Praha: Divadlo Alfred, 2012.

VALENTA, Milan (ed.) a kol. *Dramaterapie*. Vydání 5. přepracované a doplněné. Praha: Portál, 2021.

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností. Poznámky o herectví*. Jan DVOŘÁK (ed.). Praha: AMU, 2017.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav (ed.). Praha: Acta Academica '93: Bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost, 1996.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Divadelní fakultou AMU, 1994.

WILSHER, Toby. *The Mask Handbook: A practical guide*. Londýn: Routledge, 2007.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

Periodika

HULEC, Vladimír. *Václav Martinec: Nerad bych rozmnožoval chaos a rád bych nastoloval řád věcí*. Praha: Pražská scéna, Orghast, 2005, č. 4, s. 95.

JUREČKA, Jarek. *Seminář B – Poetické tělo S i BEZ nitek. Radost ze hry*. Chrudim: Zpravodaj 66. Loutkářské Chrudimi, roč. 66, č. 3, 3.7.2017, s. 15.

Lw [novinářská zkratka, jméno se nepodařilo dohledat]. *Festival pantomimy zahájen*. Lidová demokracie, 30.9.1971, roč. 27, č. 232, s. 5.

KOCIÁNOVÁ, Jana. *Rozhovor se Ctiborem Turbou*. Bratislava: Film a divadlo, 3.2.1986, s. 21.

KODLOVÁ, Alena. *Slovem se dá lhát. Pohybem ne*. Deník Nová Pravda, 24.7.1992, roč. 2, č. 172, s. 12.

KRÁL, Karel. *Přeletěl anděl smrti*. Svět a divadlo, 1993, roč. 4, č. 6., s. 113-115.

LANŽHOTSKÝ, Martin. *Létající talíře Ctibora Turby*. Brno: Rovnost, 20.4.1996.

MACHONIN, Sergej. *Jako tupohlaví barbaři*. Lidové noviny, 28. 5.1990.

MAKONJ, Karel. *Podněcování a podceňování*. Československý loutkář, 1977, č. 4, s. 81-83.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Ctibor Turba*. Amatérská scéna, 1992, roč. 29, č. 4, s. 7-8.

POBEROVÁ, Slávka. *Cirkus Alfred – Clownerie*. Praha: Mladá fronta, 26. 9. 1974, s. 4.

Rr [novinářská zkratka, jméno se nepodařilo dohledat]. *Šokující pantomima*. Večerní Praha, 29. 9. 1971.

SOPROVÁ, Jana. *Rodinné výlety do světa fantazie*. Praha: Divadelní noviny, 30.3.2021, roč. 30, č. 7, s. 5.

ŠTOREK, Pavel. „*Kolo je pekelný stroj*,“ říká Ctibor Turba. Český deník, 1.10.1993.

STREJČKOVÁ, Hana. *Andrea Salustri: Vníám proudění vzduchu*. Divadelní noviny, 21. 3. 2023, roč. 32, č. 6, s. 13.

STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkopolis: Komorní a kreativní*. Divadelní noviny, 8. 3. 2022, roč. 31, č. 5, s. 7.

STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkopolis: Přitažlivá svoboda*. Divadelní noviny, 7. 3. 2023, roč. 32, č. 5, s. 7.

STREJČKOVÁ, Hana. *Filip Zahradnický: Novocirkusáci jsou nejsoudržnější*. Divadelní noviny, 2. 3. 2021, roč. 30, č. 5, str. 8.

STREJČKOVÁ, Hana. *Felix Baumann. Hledám humor v každodenním životě*. Dosud nepublikováno, autorizováno [10.3.2021].

STREJČKOVÁ, Hana. *Johann Le Guillerm: Chtěl jsem pochopit, z čeho je nic*. Divadelní noviny, 20. 9. 2022, roč. 31, č. 15, s. 12.

STREJČKOVÁ, Hana. *Wes Peden: Žonglování je nekonečný tvůrčí proces*. Divadelní noviny, 8. 3. 2022, roč. 31, č. 5, s. 13.

TICHÝ, Zdeněk A. *Loutkový Punch prahne i po sexu*. Praha: MF Dnes, 12.11.1997, roč. 8, č. 265, s.19.

TURBA, Ctibor. *Nekrolog za Alfreda & spol. (a několik staronových smutných zkušeností)*. Scéna, 1990, č. 17, str. 12.

TURBA, Ctibor. *Okolo Kaple v Nečtinách*. Praha: SAD, 1993, č. 3, s. 158-164.

VELTRUSKÝ, Jiří. 1940. *Člověk a předmět na divadle*. Viz Slovo a slovesnost, 1940, roč. 6, č. 3, str. 157.

ŠIMÁČEK, Milan. *Život správného komedianta je lochneska*. Lidové noviny, 2.12.2000, roč. 13, č. 280, s. 29.

VESELÝ, Petr a Pierre BYLAND. *Co znamenají Talíře*. Scéna, 25.3.1983, roč. 8, č. 6, s. 6.

ZACHATÁ, Petra. *Hybaj z ulity! (A tenisky s sebou.)* Praha: Divadelní noviny, 19.10.2021, roč. 30, č. 17, s. 4.

Online zdroje

BLAŽKOVÁ, Tereza. *BatoLaterna, okouzlující batolení s profesionály*. Taneční aktuality, 28. 3. 2022. <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/batolaterna-okouzlujici-batoleni-s-profesionaly> [cit. 1.12.2022].

CAJTHAML, Pavel. *Kdo mi pomůže oloupat pomeranč? Aneb CirkUFF potěšil i děti*. Trutnov: Trutnovinky.cz, 6.6.2023. Dostupné z: <https://trutnovinky.cz/prvni/kultura/2023/cerven/kdo-mi-pomuze-oloupat-pomeranc-aneb-cirkuff-potesil-i-deti/> [cit. 12.6.2023].

COMPLICITÉ: <http://www.complicite.org/> [cit. 4.5.2023].

EVANS, Mark. *The Influence Of Sports On Jacques Lecoq's Actor Training. Theatre. Dance and Performance Training.*, 2012, č. 2, s. 169. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2012.686451> [cit. 4.5.2023].

FALVEY SOVOVÁ, Marta. *Poutníci po hvězdách – Cesta za přáním*. Praha: Taneční aktuality, 19. 2. 2019. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/poutnici-po-hvezdach-cesta-za-pranim> [cit. 15.3.2022].

HORANSKÝ, Miloš. *Na jevišti se smí i kojít. BatoLaterna je hodna iniciačního ducha Alfréda Radoka*. Lidové noviny, lidovky.cz 31. 5. 2022. Dostupné z:

https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/batolaterna-nova-scena-narodniho-divadla-alfred-radok-jeviste-kojeni.A220531_114656_In_kultura_ape [cit. 1.12.2022].

KESSLER, Michaela. *BatoLaterna je krásný počín, kterého si rodiče málo váží*. Opera+, 23.3.2022. <https://operaplus.cz/batolaterna-je-krasny-pocin-ktereho-si-rodice-malo-vazi/> [cit. 15.11.2022].

KOUCOURKOVÁ, Lucie. *Galerie ztrát a nálezů*. Praha: Opera+, 27.9.2021. Dostupné z: <https://operaplus.cz/galerie-ztrat-a-nalezu-na-mime-festu/?pa=1> [cit. 16.2.2022].

KOUCOURKOVÁ, Lucie. *Hana Strejčková. Divadlo pomáhá oddat se fantazii a světu, kde převládá něha a krásno (1)*. Opera+, 15.3.2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/hana-strejckova-divadlo-pomaha-oddad-se-fantazii-a-svetu-kde-prevlada-neha-a-krasno-1/?pa=2> [cit. 10.12.2022].

KOUCOURKOVÁ, Lucie. *Pohybové divadlo pro nejmenší: líheň nových generací diváků*. Praha: Opera Plus, 25.6.2023. Dostupné z: <https://operaplus.cz/pohybove-divadlo-pro-nejmensi-lihen-novych-generaci-divaku/> [cit. 25.6.2023].

KOUCOURKOVÁ, Lucie. *Svátek pantomimy vstoupil do druhé dekády*. Praha: Opera+, 20.9.2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/mime-fest-2022-svatek-pantomimy-vstoupil-do-prvni-dekady/?pa=2> [cit. 8.4.2023].

LA BARACCA – TESTONI RAGAZZI: <https://www.testoniragazzi.it/> [cit. 1.6.2023].

LA MECÀNICA: <https://www.lamecanica.org/> [cit. 4.5.2023].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours*. Paris: Gallimard, 1968. Viz HALÁK, Jan. *Vnímání je již vyjadřování. Merleau-Pontyho první přednášky na Collège de France*. Reflexe: Filozofický časopis, 2017, č. 52, s. 124. Dostupné také z: <https://doi.org/10.14712/25337637.2017.19> [cit. 5.6.2022].

MEZINÁRODNÍ CENTRUM DIVADELNÍ BIOMECHANIKY: <https://microteatro.it/> [cit. 4.5.2023].

MEZINÁRODNÍ DIVADELNÍ ŠKOLA JACQUES LECOQ: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> [cit. 4.5.2023].

MUMMENSCHANZ: <https://www.mummenschanz.com/> [cit. 4.5.2023].

NÁRODNÍ VYSOKÁ ŠKOLA KRÁSNÝCH UMĚNÍ: <https://www.beauxartsparis.fr/fr> [cit. 4.5.2023].

PORKOLA, Pilvi. *Objects that matter. Performance Art and Objects*. Dostupné z: <https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142> [cit. 4.5.2023].

ROULAND, Joëlle: <https://spectacles.enfancemusique.asso.fr/artiste/joelle-rouland/> [cit. 1.6.2023].

SAKAŘOVÁ, Alena. *Tři židle. Fyzické předmětové divadlo s edukativním přesahem na téma demence Alzheimerova typu*. Tábor: Sociální služby, 2018, roč. 20, č. 12, s. 33. Dostupné z: https://www.socialnisluzby.eu/images/obr/1617961145_prosinec-final.pdf [cit. 15.3.2023].

SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Přeložil Josef Václav SLÁDEK. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2013, s. 48. Dostupné z: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/88/41/51/jak_se_vam_libi.pdf [cit. 5.6.2023].

SMALL SIZE: <https://www.assitej-international.org/en/category/professional-networks/small-size/> [cit. 1.6.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *CirkUFF: Viděli jste SISSY?* Taneční aktuality, 12.6.2023, dostupné z <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/cirkuff-videli-jste-sissy> [cit. 12.6.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkus za sklem aneb žonglérské a akrobatické umění na dosah*. Taneční aktuality, 28.2.2021. Dostupné z <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/cirkus-za-sklem-aneb-zonglerske-a-akrobaticke-umeni-na-dosah> [cit 17.2.2023]

STREJČKOVÁ, Hana. *Mim session: Pocta Borisi Hybnerovi*. Opera+, 22.4.2022, dostupné z: <https://operaplus.cz/mim-session-pocta-borisi-hybnerovi/> [cit. 12.6.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Terces: Letné sluší i umění*. Opera+, 29. 8. 2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/letni-letna-2022-4-terces-letne-slusi-i-umeni/> [cit 3.2.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Žádná meta není příliš vzdálená – Divadelní noviny* [online], 31.3.2020. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/zadna-meta-prvni-prilis-vzdalena> [cit. 18.4.2021].

ŠAFUS, Ivo. *Hotel na rohu – premiéra ve Varnsdorfu*. Varnsdorf, Výběžek.eu, 29.9.2017. Dostupné z: <https://www.vybezek.eu/9166-hotel-premiera/> [cit. 15.3.2022].

ŠAFUS, Ivo. *Půlnoc v pohraničí v Praze (Malá inventura)*. Varnsdorf, Výběžek.eu, 7.3.2020. Dostupné z: <https://www.vybezek.eu/155503-pulnoc-v-pohranici-v-praze-mala-inventura/> [cit. 15.3.2022].

ŠAFUS, Ivo. *Zahájení divadelní sezóny ve Varnsdorfu ve stylu Film noir*. Varnsdorf, Výběžek.eu, 29.8.2016. Dostupné z: <https://www.vybezek.eu/7976-zahajeni-divadelni-sezony-ve-varnsdorfu/> [cit. 15.3.2022].

THEATRE OILY CART: <https://oilycart.org.uk/about/our-story/> [cit. 1.6.2023].

THÉÂTRE DU SOLEIL: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/> [cit. 4.5.2023].

VRCHOVSKÝ, Ladislav. *První den festivalu Divadlo bez bariér přinesl vynikající pohybové, hudební i činoherní divadlo*. Ostrava: ostravan.cz, 4. 10. 2016. Podrobněji viz <https://www.ostravan.cz/34704/prvni-den-festivalu-divadlo-bez-barier-prinesl-vynikajici-pohybove-hudebni-i-cinoherni-divadlo/> [cit. 15.4.2023].

VELEMANOVÁ, Věra. *Sestry na tenkém ledě*. Praha: Divadelní noviny, 9.7.2018. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/sestry-na-tenkem-lede> [cit. 14.2.2023].

WAYNE, Barry. *Objects and Dramaturgical Perspectives*. 2015. Dostupné z: <https://www.waynebarry.com/2015/11/22/objects-and-dramaturgical-perspectives> [cit. 14.11.2022].

WATSON, Ben-Fletcher. *Executive Summary BFW 2016*, 365 s. Dostupné zde: http://dm16174grt2cj.cloudfront.net/Downloads_Research/BenFletcherWatson2016-MoreLikeAPoem-Research.pdf [cit. 1.6.2023].

Audiovizuální zdroje

Jak čistit lokomotivu [film]. Scénář: HYBNER, Boris, Jiří KRATOCHVÍL a Ctibor TURBA, kamera: Karel SLACH, režie: Jiří KRATOCHVÍL. Praha: Státní divadelní studio Reduta, premiéra 18.11.1971.

Alphabets of Performance Art [performativní přednáška]. Autor: KELA, Leena, 2012. <https://vimeo.com/172266264> [cit. 4.5.2023].

Děti ráje [hraný film]. Režie: CARNÉ, Marcel. Francie: Pathé, 1945, první uvedení 2.3.1945, Paříž – palais de Chaillot.

Krtek a lízátko [animovaný krátkometrážní film]. Režie: Zdeněk MILER. Praha: Krátký film, 1970.

Moderní pantomima a klauniáda – Alternativní kultura. Česká televize, 8.11.2004. Uloženo ve videotéce Divadelního ústavu Praha [cit. 29.3.2022].

Fenomén nový cirkus: Formani, Continuo, Divadlo v pohybu [rozhlasový rozhovor]. REIDINGER, Jiří Bilbo., Český rozhlas Vltava, pořad Mozaika, 22.7.2014. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/fenomen-novy-cirkus-formani-continuo-divadlo-v-pohybu-5072163?pos=50&mode=10> [cit. 20. 4. 2022].

Turba Ctibor [dokumentární film]. Režie: ŠIŠOVIČ, Drahomil. Bratislava: Slovenská televízia, krátký film Praha, 1991. Uloženo ve videotéce Divadelního ústavu Praha [cit. 29.3.2022].

Přehled citovaných inscenací

8 polib prdel kosům [divadelní inscenace]. Režie: SKUTR. Praha: Divadlo Archa Praha, premiéra 19. 4. 2005.

A cirkus bude?! [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Divadlo Minor, premiéra 25. 9. 2011.

ADHD [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, premiéra 21. 10. 2018.

Archa bláznů [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Praha: Kulturní dům Stodůlky, premiéra 15.11.1989.

Batosnění [divadelní inscenace]. Režie: KOVÁČOVÁ, Monika. Praha: Letní scéna Vyšehrad Praha. Studio DAMÚZA Praha, premiéra 31. 8. 2014.

Black Black Woods [divadelní inscenace]. Režie: FRUČEK, Jozef a Linda KAPETANEA. Praha: Játka 78, premiéra 22. 9. 2016.

Dantonova smrt [divadelní inscenace], choreografie: TURBA, Ctibor. Praha: Národní divadlo, premiéra 29.6.1989.

Deklaunizace [divadelní inscenace]. Autor a režie: TURBA, Ctibor, Praha: Junior klub na Chmelnici, premiéra 17.10.1986.

Dolls [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Trutnov: Centrum UFFO, premiéra 27. 5. 2014.

Family [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, premiéra 14. 10. 2015.

Giro di Vita [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Nečtiny: Studio Kaple, česká premiéra 17.9.1993. Inscenace *Giro di Vita* vznikla ve spolupráci s Hebbel-Theater v Berlíně za podpory nadace Pro Helvetia v Nosticově jízdárně. Německá premiéra se konala 24.9.1992.

Harakiri [divadelní inscenace]. Autoři, režie: TURBA, Ctibor, Boris HYBNER a Richard RÝDA. Praha: Besední dům, Pantomima Alfreda Jarryho, premiéra 8.12.1968.

Isole [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Trutnov: Centrum UFFO, premiéra 11. 2. 2019.

Kaleidoscope [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Praha: Játka 78 – letní scéna. Premiéra 9. 6. 2020.

Klaunerie (Clownerie) [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Praha: šapitó na Špejcharu za Letenskou plání, Cirkus Alfred, předpremiéra 27.4.1974.

La Putyka [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml., SKUTR. Praha: La Fabrika, premiéra 21. 4. 2009.

Malé klauniády [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Banská Bystrica: Bábkové divadlo, premiéra 29.2.1980.

Memories of Fools [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, česká premiéra 6. 3. 2020. Berlín [Německo]: Chamäleon Theatre, 14.3.2019.

Pejprbój [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Praha: premiéra v rámci Přehlídky pro děti a mládež ASSITEJ, 12. 3. 2016.

PAR 3441 [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor a Jan KRATOCHVÍL. Praha: Státní divadelní studio Reduta, Pantomima Alfreda Jarryho, premiéra 18.11.1971.

Play [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Praha: La Fabrika, premiéra 19. 3. 2014.

Příhody lišky Bystroušky [divadelní inscenace], režie: TURBA, Ctibor. Praha: Národní divadlo, premiéra 14.10.1995

Risk [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: La Fabrika, premiéra 17. 1. 2013.

Red Haired Men. [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: VANTOURNHOUT, Alexander. Elbeuf: CIRQUE-THÉÂTRE, premiéra 11. a 12.10.2018.

Roselyne. [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: DA COSTA, Cécile. Praha: Studio Alta, 24.10.2019.

Roots [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: Játka 78, premiéra 17. 3. 2016.

Sissy [divadelní inscenace]. Autor, režie: PHILLIPS, Dylan, Joshua HOARE a Jordan HART. Trutnov: UFFO, premiéra 31.5.2023 v rámci festivalu CirkUFF.

Slapstick Sonata [divadelní inscenace]. Režie: KOMARO, Maksim. Praha: Nová scéna Národního divadla, premiéra 23. 2. 2012.

Sólo [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Praha: Divadlo v Celetné, premiéra 17. 4. 2016.

Strach má velké oči [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Nitra: Bábkové divadlo, premiéra 30.7.1976.

Talíře – Tanriere [divadelní inscenace]. Režie: TURBA, Ctibor. Brno: Studio Marta, první uvedení 28. 4. 1996. Praha: AMU, Hartigovský palác, druhé uvedení 2.5.1996. Praha: Alfred ve dvoře, oficiální premiéra 21.5.1997.

Týýjóó [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Polička: Mime Fest, první uvedení 14. 9. 2015.

Udělej mu to zprava (Turba tacet) [divadelní inscenace]. Režie: KRATOCHVÍL, Jan. Praha: klub Orfeus, Pantomima Alfreda Jarryho, premiéra 23.6.1970. (dle Judity Hofmannové), 10.9.1970 (dle Václava Vebera).

Up End Down [divadelní inscenace]. Režie: NOVÁK, Rostislav ml. Praha: La Fabrika. Premiéra 19. 12. 2010.

VIP [divadelní inscenace]. Režie: VIZVÁRY, Radim. Praha: Švandovo divadlo, premiéra 11.5. 2018.

Vlastní recenzované studie a odborné články z období studia 2020-2023

STREJČKOVÁ, Hana. *Cirk La Putyka. Artisté mezi věcmi*. Praha: Loutkář, 2021, č. 2, s. 57-61.

STREJČKOVÁ, Hana. *Elementární cesta neutrální masky k esenci nonverbálního divadla*. Praha: Arte Acta, 2022, roč. 5, č. 08. Viz <https://arteacta.cz/elementarni-cesta-neutralni-masky-k-esenci-nonverbalniho-divadla/> [cit. 5. 6. 2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Cesta neutrální masky ve výuce nonverbálního divadla*. Praha: AMU, Živá hudba, 2023. V době vydání disertační práce byla studie po ukončeném recenzním řízení.

STREJČKOVÁ, Hana. *Ctibor Turba: Samota vede k lásce k objektům. Materiál – Objekt – Loutka*. Praha: Loutkář, 2022, č. 2, s. 3-10.

STREJČKOVÁ, Hana. *Kreativní potenciál objektu*. Dosud nepublikováno, 2023.

STREJČKOVÁ, Hana. *Osobité tělo. Jedinečnost, diverzita, otevřenost*. Praha: Speciál Tanečních aktualit, 2022, s. 92-107.

STREJČKOVÁ, Hana. *Performer, objekt a batole*. Dosud nepublikováno, 2023.

STREJČKOVÁ, Hana. *Poetic, Playful and Creative Body in Theatrical Pedagogy*. European Proceedings of Educational Sciences, European Publisher, 22.4.2022, s. 134-141. DOI 10.15405/epes.22043.13.

<https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epes.22043.13> [cit. 5. 6. 2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Possibilities of theatrical pedagogy in solving problems of social sphere*. SHS Web of Conferences 98, 02008, 9.3.2021. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20219802008> [cit. 5. 6. 2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Site-Specific Author's Drama*. Lublaň: Amfiteater, Journal of Performing Arts, 2022, roč. 10, č. 1, s. 216-228. Viz https://www.slogi.si/wp-content/uploads/2022/07/Amfiteater_10_1_Raz_10_Strejckova_EN.pdf [cit. 17.3.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Tělo nástroj herce*. Brno: Theatralia, 2023. V době vydání disertační práce byla studie po ukončeném recenzním řízení.

STREJČKOVÁ, Hana. *Tělo a svoboda*. Viz PECKOVÁ ČERNÁ, Martina (ed.). *Divadlo a svoboda: První dekáda nezávislosti českého divadla po roce 1989*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2022, s. s. 254-326.

Citovaná vlastní umělecká tvorba

BatoLaterna [divadelní inscenace]. Autor, režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Národní divadlo – Laterna magika, Nová scéna, premiéra 16.3.2022.

Bez křídel bos [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Letná – schody pod metronomem. FysioART, premiéra 28.9.2021 v rámci festivalu ...příští vlna/next wave...

Hmyzí hotel Bzzzz, Insectenhotel Suuum [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana a Heda BAYER. Chemnitz: Theater Komplex. Taupunkt e. V. a FysioART, premiéra 3.10.2020 v rámci festivalu Hang zur Kultur.

Hnízdo na nitkách [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Jatka78. FysioART, premiéra 16.10.2019.

Hotel na rohu [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 26.9.2017.

Krajina těla [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: VIZVÁRY, Radim. Dramaturgie, asistentka režie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Národní divadlo – nová scéna, Laterna magika, premiéra 10.11.2022.

Mezi námi [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: PONEC – divadlo pro tanec. FysioART a Tanec Praha, premiéra 5.12.2015

Nina plete slona [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 19.11.2022 a Praha: BRAVO, premiéra 20.11.2022.

Německý sen [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana a Heda BAYER. Chemnitz: Theater Komplex. Taupunkt e. V. a FysioART, premiéra 2.6.2022.

Od Madlenky k Madle [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo. FysioART a Nová síť, premiéra 26.8.2016.

(P)LETA [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Banská Štiavnica: Pleta, premiéra 18.6.2022 v rámci festivalu Vlnoplocha.

Pomerančová loď [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Trutnov: UFFO. FysioART a HAMU, premiéra 3.6.2023 v rámci festivalu CirkUFF a Praha: divadlo Inspirace, premiéra 21.6.2023.

Půlnoc v pohraničí [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Rumburk: Kostel sv. Vavřince a Loreta. FysioART, premiéra 22.9.2019.

Poutníci po hvězdách [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 4.11.2018.

Sestry [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Mateřinec Břevnov. Školské sestry OSF a FysioART, premiéra 13.5.2018.

Tři židle [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Praha: Domov pro seniory Chodov. FysioART, premiéra 29.11.2017.

Za zrcadlem [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Varnsdorf: Městské divadlo, premiéra 20.11.2020.

Ztráty a nálezy [divadelní inscenace]. Režie, choreografie: STREJČKOVÁ, Hana. Polička: Divadelní klub, Tylův dům. FysioART a HAMU, premiéra 24.9.2021.

Citovaná lektorská činnost

Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi [master class]. Autor: STREJČKOVÁ, Hana. Lektor: SHCHERBAKOV, Alexey. Praha: KND HAMU, termín konání 29.-30.4.2023.

Tělo – lidské i ze dřeva – v prostoru a pohybu [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 64. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 1.-6.7.2015. Podrobněji zde: <http://2015.loutkarskachrudim.cz/seminare-64-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Tvary a objekty v pohybu/ Théâtre d'objets [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 65. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 1.-6.7.2016. Podrobněji zde: <http://2016.loutkarskachrudim.cz/seminare-65-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Poetické tělo S i BEZ nitek/ pohyb, předměty, příroda, Lecoq [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 66. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 1.7.-6.7.2017. Podrobněji zde: <http://2017.loutkarskachrudim.cz/seminare-66-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Smím prosit, ale jsem „dřevo“?! aneb Triptych neverbální komunikace (dech-pohled-dotek) ve vztahu JÁ a PARTNER (od figury po náznak) [seminář]. Autor, lektor: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 67. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 30.6.-5.7.2018. Podrobněji zde: <http://2018.loutkarskachrudim.cz/seminare-67-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Architektura těla – architektura loutky [seminář]. Autor: STREJČKOVÁ, Hana a Eirini PATOURA. Lektor: PATOURA, Eirini. Asistence a tlumočení: STREJČKOVÁ, Hana. Chrudim: 68. ročník festivalu Loutkářská Chrudim, termín konání 29.6.-4.7.2019. Podrobněji zde: <http://2019.loutkarskachrudim.cz/seminare-68-loutkarske-chrudimi> [cit.2.5.2023].

Citovaná dotazníková šetření

„Čeho se s neutrální maskou obáváte?“ [dotazníkové šetření 2020-2023] Dotazník po 1. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

„Jak v této fázi výuky vnímáte své tělo v masce?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 1. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

„Jak vnímáte neutrální masku?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

„Máte cokoli ke sdělení, co nebylo dotazováno?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Dokument uložen v osobním archivu autorky.

„V čem vám maska pomáhá, nebo čím vás zaujala?“ [dotazníkové šetření 2020-2023]. Dotazník po 2. semestru výuky předmětu Herectví s maskou na KND HAMU. Dokument uložen v osobním archivu autorky.

Reflexe semináře *Tělo, lidské i ze dřeva, v prostoru a pohybu* [dotazníkové šetření, 5.7.2015]. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

Reflexe semináře *Tvary a objekty v pohybu* [dotazníkové šetření, 5.7.2016]. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

Reflexe semináře *Poetické tělo S i BEZ nitek* [dotazníkové šetření, 4.7.2017]. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

Reflexe semináře *Smím prosit, ale jsem „dřevo“?! aneb Triptych neverbální komunikace (dech-pohled-dotek) ve vztahu JÁ a PARTNER (od figury po náznak)* [dotazníkové šetření, 4.7.2018]. Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

Reflexe master class *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* [dotazníkové šetření, 30.4.2023]. Dotazník po ukončení master class na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

Rozhovory

BROUKOVÁ, Vladana. Reflexe vedená v rámci disertačního výzkumu s maminkou dnes skoro dvoutleté Beátky na Nové scéně Národního divadla. [15.5.2023, Hana STREJČKOVÁ].

DUCHANGE, Marc. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s absolventem Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži [24.7.2021, Hana STREJČKOVÁ].

GABARRE-GRINDROD, Max-Louis. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s absolventem Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži [19.7.2021, Hana STREJČKOVÁ].

HENRY, Clara. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s absolventkou Mezinárodní divadelní školy Jacques Lecoq v Paříži [23.7.2021, Hana STREJČKOVÁ].

NOVÁKOVÁ, Anna. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu s umělkyní z rodu Kopeckých a Novákových. [16.1.2021, Hana STREJČKOVÁ].

SHCHERBAKOV, Alexey. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [30.4.2023, Hana STREJČKOVÁ].

VIZVÁRY, Radim. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [19.1.2023, Hana STREJČKOVÁ].

Osobní archiv autorky

ADAMCOVÁ, Jiřina. Z osobní korespondence akademické malířky a autorky ze dne 30.11.2018. Citováno ze signovaného dopisu z archivu Hany Strejčkové [cit. 16.2.2022].

HORANSKÝ, Miloš. Z osobní korespondence profesora a autorky ze dne 15.12.2015. Citováno z archivu Hany Strejčkové [cit. 15.4.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Režijní kniha BatoLaterna*. Osobní archiv, 2022.

STREJČKOVÁ, Hana. *Zápisky z dob studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži*. Citováno z archivu autorky, 2012, sešit 1 a 2 [cit. 15.4.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Zápisky z dob studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži*. Citováno z archivu autorky, 2012, sešit 3, s. 23 [cit. 15.4.2023].

STREJČKOVÁ, Hana. *Zápisky z dob studia na Mezinárodní divadelní škole Jacquese Lecoqa v Paříži*. Citováno z archivu autorky, 2013, sešit 6, s. 32 [cit. 12.2.2023].

Přílohy

Příloha 1 Věcně o věcech

Kapitola, metodologicky opřená o systematicky vedený longitudinální sběr dat formou polostrukturovaných a novinářských rozhovorů s osobnostmi dle specifikovaného kritériálního výběru⁴²⁹, prezentuje diverzitu pohledů na společný jmenovatel – objekt. Shodně nerozporuje tvrzení, že mnohé již bylo vymyšleno, použito a ukázáno. Co je však nové nebo přesněji osobité, je pohled, jímž oslovení umělci vidí a jakým způsobem je ono spatřené a pozorované ve smyslu i jen tušeného nebo široce rozvíjeného kreativně transponováno a komunikováno. Jejich umělecká výpověď je primárně tvarována a sdílena prostorem a objekty. Potvrzují předpoklad, že i při současném civilizačním tlaku a životním tempu je stále možné, i když vzácněji, dlouhodobě pronikat k jádru věci. Výběr z rozhovorů s výraznými umělci v oboru nonverbálního divadla poukazuje na jejich výjimečný, osobitý přístup, jenž není unikátním programově, nýbrž poháněn osobním zápallem a touhou (znovu)objevovat, ryzí profesní vášní. V předložených odpovědích je zakódována symbióza technické virtuozity a vysoké míry kreativity. Z hlediska celku se jednotlivé dialogy navzájem prolínají a doplňují, nezřídka poukazují na obdobné tvůrčí zdroje či jsou z nich podprahově citelné společné principy uměleckého hledání. Na následujících stranách zveřejňuji pět vybraných výstupů z velmi speciálních setkání, které zahajuje Francouz Johann Le Guillerm, dále pokračují Ital Andrea Salustri, Čech Filip Zahradnický, Američan Wes Peden a Němec Felix Baumann. Z důvodu kontextualizace jsou zařazeny také úryvky z autorských recenzí a reportáží, nejbližší se vztahujících ke zkoumanému tématu.

„Současné umění objevilo hodnotu a plodnost hmoty. To ovšem neznamena, že by umělci v minulosti nevěděli, že pracují s materiálem, který se vyznačuje určitými vlastnostmi, a nechápali, že tento materiál je v tvorbě omezuje a zároveň i podněcuje a že představuje jak překážku, tak i osvobození.“⁴³⁰

⁴²⁹ Kritéria výběru zahrnovala dlouholetou uměleckou praxi, vysokou míru osobitosti a inovativního přístupu ve vztahu k objektu.

⁴³⁰ ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Přeložila Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2005, s.401.

Johann Le Guillerm: Chtěl jsem pochopit, z čeho je nic

Rozhovor poukazuje na pojmy, jako je konstrukce, instalace a tvůrčí stavení, na principy synkreze fyzické virtuozity a imaginace, materiality a kreativity.

„Johann Le Guillerm je světoznámý umělec původem z Francie, který své umění soustředil do laboratorního výzkumu objektů a pohybu. Působí v oblasti propojující cirkus, výtvarnou instalaci a performanci. Své projekty již téměř tři dekády realizuje v šapitó i pod širým nebem, v galeriích a industriálním prostoru. V roce 1989 stál mezi úplně prvními absolventy cirkusové školy Centre National des Arts du Cirque (CNAC) v Châlons-en-Champagne, kde byl jedním z jeho pedagogů i prof. Ctibor Turba. Než v roce 1994 založil vlastní soubor Cirque Ici, spolupracoval s legendárním Archaos Circus nebo La Volière Dromesko, prezentoval se jako provazochodec, žonglér, klaun, všestranný artista.

Se svým typickým zeleným stanem s hvězdičkami zavítal na pražskou Letnou poprvé v roce 1998, tehdy se čtyřčlennou kapelou a prvními objektovými samohyby uvedl Kde? (Ou Ça?). O devět let později vystoupil již na festivalu Letní Letná s představením Secret, které je stejně jako letošní Terces (v překladu slovesa znamená orat potřetí, ale čtením pozpátku jsme opět u secret čili tajemství) spolu s dalšími zhruba třinácti projekty součástí dlouhodobého výzkumu Attraction (Přitažlivost). V rámci něj propojuje veškeré své dovednosti a hlavně experimentuje v oblasti ekvilibristiky, fyziky, architektury, matematiky, dokonce i gastronomie a kutilství. Nejen v aktuálním představení Terces vytváří nevídaný svět plný nepředvídatelných akcí a situací, prodchnutý precizním fyzickým výrazem a napětím v celém těle, doplňovaným hlasovými a dechovými projevy odkazujícími na svět zvířat. Své zkušenosti sdílí demonstracemi objektů, kterými s hlubokým soustředěním manipuluje, provokuje je, nebo je jimi sám ovládán. Johann Le Guillerm je autorem mnoha originálních objektů, konstrukcí a perpetua mobile, tvůrcem magického prostředí, ve kterém realistický čas přestává odbíjet a on sám se stává stvořitelem nekonečného okamžiku.

Observatoř minimalismu

Odkud vyvěrá váš pohled na „věc“?

Čerpám z Observatoře minimalismu (Observatoire autour du minimum či Research around the point), kterou jsem otevřel v roce 2001. Tento projekt jsem zahájil, abych se vyhnul tomu, čemu věřím, tedy i svým znalostem, a šel jiným, novým směrem. Říkal jsem si, že když pochopím, z čeho je nic, budu schopný najít věci, a hlavně poznání jinak a jinde. A díky této observatoři jsem si všiml, že to, co jsem viděl, mi vždy zakrývalo něco jiného, co jsem kvůli tomu vidět

nemohl. To, co vidíme, nám vždy zakrývá část něčeho jiného a je tomu tak od počátku světa – celou dobu vidíme jen polovinu věcí. Příroda to tak prostě zařídila. Proto jsem se rozhodl změnit způsob svého vnímání, abych vnímal něco nebo nic jiným než dosavadním způsobem. A zjistil jsem, že nejlepší cesta, jak vše pojmut a poznat, je dívat se na věci z jedné strany, zároveň využít pohled osoby dívající se z druhé strany a zkombinováním obou pohledů získat jeden komplexní pohled na věc. Také je možné obcházet věc kolem dokola nebo s ní otáčet anebo být uvnitř té věci a mít na ni tzv. explozivní pohled zevnitř ven. Pracuji vědomě s pohledem na svět, i proto mám rád manéž.

Jde o výzkum s oporou ve vědách...

Když se díváme na jeden vybraný bod, na všechny jeho možné plochy a formy, je to topografie. Když pozorujeme několik, mnoho nebo určité množství takových bodů a věnujeme se kvantitě, říká se tomu matematika. Pokud tyto body rozmístíme po prostoru, je to geometrie, a pokud se na to vše budeme dívat z jednoho hlavního pohledu, jsme u filosofie.

Observatoř je laboratoř básníka, kde své prostředí podrobuje novému pohledu a uchopení. Je to výzkumný prostor, kde nářadí, technika a modely vyvíjené v rámci výzkumu rozvíjejí gramatiku pohybu, matematiku rovnováhy, poezii metamorfózy materiálu. Všechny tyto zkušenosti se pak transformují v tvůrčí staveniště, z něhož se rodí čísla, performance nebo instalace. Všechny tyto formy se rodí z „vědy idiota“ – toho, kdo neví, ale snaží se vědět, z vědy nevědomých, kteří chtějí hledat a dovídat se, odhalovat jiný způsob vidění.

Jak se formovalo vaše cirkusové vzdělání a umělecký směr?

Když mi bylo patnáct a půl, rodiče se tehdy z novin dověděli, že se otevírá nová cirkusová škola. Přihlásil jsem se na přijímací zkoušky. Uspěl jsem a v roce 1985 byl přijat do prvního studijního běhu. Absolvoval jsem po čtyřech letech. Do té doby jsem ale žádné velké zkušenosti neměl. Jako jediný z rodiny jsem se věnoval jinému odvětví než malířství nebo sochařství, ale stále měl přístup do ateliéru, kde jsem mohl pracovat a hloubat. Považoval jsem se za prostého člověka, který vyrůstal v umělecké rodině na venkově, kde mě jako kluka nejvíc fascinovala skládka nepotřebných věcí. Můj vztah k objektům se formoval na nedalekém smetišti, na obrovské hromadě předmětů, kterých se člověk zbavil. To bylo zrcadlo civilizace, moje úplně první laboratoř, kde jsem poznával všechny materiály a tvary vytvořené člověkem a v této krajině věcí jsem mohl zkoumat jejich vlastnosti. Nic z toho už nemělo hodnotu, a tak jsem se nemusel bát, že to třeba zničím nebo zcela přetvořím. Mohl jsem si se vším, co jsem našel, hrát a přemýšlet o tom, ale taky to deformovat, rozebírat, ničit, spojovat a používat věci k novému účelu, vyrábět z nich jiné formy nebo třeba poetická tabla. Kdykoli jsem si potřeboval opravit kolo nebo něco sestrojít, pokaždé jsem tam našel něco, s čím se dalo pracovat. A pak

považuji za důležité setkání s kočovnými cikány, kteří tábořili nedaleko nás a také chodili na skládku. Obdivoval jsem jejich volnost, svobodu, koňmi tažené povozy. Líbila se mi představa života v karavanu.

Vašimi pedagogy na CNAC byli mistři tradičního i nového cirkusu, mezi nimi například Ctibor Turba...

Tehdy byly otevřeny dva studijní obory: klaun a provazochodectví. Ctibor Turba vedl výuku klaunství. A od počátku jsme si rozuměli. Byl přátelský, měl blízko ke studentům. Vzpomínám si na jeho vztah k objektům. V hodinách nás vedl k umění pozorovat a sledovali jsme třeba zvrásněný papír, jak se sám o sobě hýbe, jak reaguje na zmuchlání a sám se poté rozevívá. Jako pedagog podporoval naše individuální představy o cirkusu. Dodal mi sebevědomí k tomu, co dělám. Nenutil všechny dělat totéž nebo po něm opakovat, ale povzbuzoval nás.

Mentální cirkus

Vystudoval jste cirkusovou školu, ale nejedete ani výkonnostní cestou, ani přímočaře neprezentujete řemeslo, našel jste jeho jinou podobu. Jak byste ji charakterizoval?

Můj cirkus mi dovoluje nahlížet na prostor z mnoha úhlů pohledu, zkoumat jeden bod ze všech stran, být v jeho ohnisku, z centra pozorovat vše okolo a představovat si. Cirkus jsem si transformoval do minimalismu, s důležitou oporou v imaginaci a ožívování něčeho, co už bylo zapomenuto nebo něco takového nikdy nikdo nedělal. Věnuji se tomu, co se dělá málo, nebo vůbec, a sice odkrývání toho, co už nejsme zvyklí vidět, nebo nás to ani nenapadne. Konzervativně nebo většinově vnímaný cirkus je jen výčet disciplín, jako je akrobacie, žonglování, klaunerie, vzdušná akrobacie, ale všech těchto tradičních postupů jsem se zbavil. To, co dělám, ukazuje, že pro mě cirkus není fyzickou sebe prezentací, nýbrž jakoukoli atraktivní formou sdělení, na niž nejsme zvyklí, nebo kterou vyjmu ze zaběhnutého rámce vnímání. A tak mohu ukazovat kaligrafické číslo, které sice nesplňuje požadavky běžného cirkusu, ale je cirkusem vytvářejícím se uvnitř člověka díky své originalitě, nabízí neobvyklé nebo zapomenuté dovednosti, otevírá oblast filosofie a fantazie. Užívám proto i pojem mentální cirkus.

Cítil jste se být jiným?

Asi jsem byl jiný, protože jsem si nechtěl nechat vnutit běžný způsob nahlížení věcí, světa, ale chtěl se věnovat vlastnímu pozorování a poznávání všeho kolem. Pokládal jsem si otázky i k tomu málu, co jsem věděl, například zda 1, 2, 3, 4 je pravda, nebo ne. A přišel jsem na to, že to pravda není. Když jsem se podíval na jedničku, uvědomil jsem si, že neexistuje, protože sama být nemůže. A pak zjistíme, že dvojka ani nemá čas existovat sama, protože hned přijde

trojka. A ta trojka je zase bod, který najdeme mezi dvěma body, může to být rozdíl nebo vzdálenost mezi nimi či cokoli jiného. Pokud není trojka umístěná mezi dvěma body, tak je z ní plocha nebo řada. Jakmile ale ke třem bodům přidám čtvrtý, něco se objeví, vznikne prostor. Takže jedna jsou ve skutečnosti minimálně čtyři. Jak jsem říkal, ta observatoř mi dává různé impulzy a prostředky pro poznávání světa. Otevírá dveře a ty pak další, a tak se řetězí. Ale zmíněné rozvětvení není pyramidální. Funguje spíš tak, že větvení je explozivní a recykluje se, že jde do všech směrů, může se zacyklit a vrátit zpět a vytvořit jinou, další možnou trajektorii poznávání.

Kudy vede vaše cesta od idey ke scénickému objektu?

U každého objektu se postup vyvíjí trochu jinak. Ale většinou mám nejprve neodbytnou myšlenku, na jejímž základě vytvořím maketu, na které ověřuji funkčnost a možnosti. Pak s konstruktérem pracuji na prototypu. Vytváříme zkušební objekty, dva, ale často i více dle potřeby, a pak zkouším v prostoru. Nebo mohu pracovat tak, že mám jen základ, který praxí rozšiřuji, experimentuji. A další přístup je o volnější práci s hmotou. Jde převážně o empirický postup a práci s prototypy, které jsou zkoušením postupně zdokonalovány.

Přiblížil byste dramaturgii svých inscenací?

Každých sedm let představuji nový projekt. Jeho struktura věrně navazuje na předchozí jednou čtvrtinou. Druhá čtvrtina jsou výstupy z dávnější minulosti, které chci zachovat. Polovina představení je pak úplně nová. Kombinatorikou vzniká široká škála možností, jak výstupy řadit. Vedu dialog starého s novým, pozoruji, zkouším a uvádím věci a manipulaci s objekty do nových vztahů.

Na Letní Letné hrajete od jejího zahájení po poslední den, vyjma několika volných dnů. Přesto neupadáte do rutiny a reprízy se vždy lehce odlišují...

Ano, každý večer je úplně jiný, závisí to na mém stavu a rozpoložení, na týmu animátorů, kteří mi pomáhají a také se mění, na publiku a na předmětech samotných, i na tom, jak jsou připraveny. Objekty ovlivňuje počasí, jako teplota nebo vlhkost, které mají dopad na jejich rozpínavost nebo tření. Za všech okolností se ale snažím být v přítomném okamžiku. Stává se, že nazkoušený postup najednou nefunguje, vždy ale hledám způsob, jak výstup dokončit, i když to někdy trvá déle.

A čím vás objekty stále přitahují?

Fascinuje mě, když se nedají snadno pochopit. Zajímá mě hledání, jak s předmětem komunikovat, objevovat, co nabízí.“⁴³¹

Terces: Letné sluší i umění

„Festivalu Letní Letná letos v žilách proudí jak adrenalin, tak se veze na vlně artově laděných projektů. [...] Fenomenální mág Johann Le Guillerme hluboce těší kutily a experimentátory, stejně tak jako pokouší limity trpělivosti na výkonnostní cirkus natěšených návštěvníků. Představení Terces patrně není pro každého, ale rozhodně jde o výjimečný počín, v němž se setkává objektové divadlo, výtvarná instalace a cirkusové umění. [...]

Francouzský umělec nabídl devadesátiminutový vhled do originální laboratoře, ve které se zcela organicky prolínal vztah člověka a materiálu. V hierarchii akcí se žádná nevyvyšovala nad jinou, všechny na sebe navazovaly, ale současně netvořily pevný, neměnný svazek. Ani Guillerme jako postava extravagantního mága ve špičatých botách, dlouhém kabátu a kalhotách s vyvýšeným pasem se předmětům vnášeným na jeviště nepodřizoval. S každým nacházel osobitý vztah a specificky rozvíjel dialog. Například „ochočená“ papírová vlašťovka se stále vracela na totéž místo na ruce, než ho omrzela a svými spojenými prsty do tvaru pistole ji „zastřelil“. Nebo obsluhoval dřevěnou variaci obrovského „šneka“, jenž mu poskytoval prostor k různému způsobu přepravy v prostoru. Udivoval svou precizní zručností, silou a energií, zarputile zacíleným pohledem, frkáním a také repetitivní skladebností prstů za zády. Vyrůstal do impozantního obrazu ze sotva postřehnutelných maličkostí. Guillermeův „cirkus“ se zásadně odehrával v něm samotném, i přesto navenek celek působil jako jednoduše geniální demonstrace neuvěřitelných konstrukcí a fyzické intervence. Fascinující symbióza hmoty se specificky formovaným tělesným výrazem učinily z Terces nezapomenutelný zážitek. [...]

Terces, to je palác objevů a experimentů, kterému přihlíží jak stvořitel, tak návštěvníci. Důmyslné i okouzující představení vneslo na Letní Letnou taktilní minimalismus, promyšlený purismus. Johann Le Guillerme nepřestává udivovat ani po více jak třech dekadách své kariéry.“⁴³²

⁴³¹ Rozhovor v plném znění viz STREJČKOVÁ, Hana. Johann Le Guillerme: Chtěl jsem pochopit, z čeho je nic. Divadelní noviny, 20. 9. 2022, roč. 31, č. 15, s. 12.

⁴³² STREJČKOVÁ, Hana. Terces: Letné sluší i umění. Opera+, 29. 8. 2022. Dostupné z: <https://operaplus.cz/letni-letna-2022-4-terces-letne-slusi-i-umeni/> [cit 3.2.2023].

Andrea Salustri: Vnímám proudění vzduchu

Rozhovor poukazuje na pojmy, jako je hmota, materiál, tvar, recyklace a udržitelnost.

„Italský performer Andrea Salustri hostoval v paláci Akropolis v rámci mezinárodního festivalu nového cirkusu Cirkopolis. Jeho projekt Materia, hit loňského festivalu v Edinburghu a současně subtilní poetická podívaná, nechal vyniknout materiál a objekt. Umělec nabídl až laboratorní výzkum možností manipulace hmoty a předmětů a různost vztahů s i mezi nimi. Do České republiky nezavítal poprvé. Měl již příležitost představit svůj způsob práce v rámci festivalu KoresponDance v pražské kabelovně Prakabu i ve Žďáru nad Sázavou. Andrea Salustri je původem z Říma, kde se nejprve věnoval kontaktnímu žonglování a manipulaci s ohněm. Vystudoval filozofii na univerzitě La Sapienza v Římě, za dalším vzděláním se poté rozhodl přestěhovat do Berlína. V oboru současného tance absolvoval nejprve intenzivní program Dance Intensive v Tanzfabrik Berlin a poté studoval tanec a choreografii na HZT Berlin University. Je laureátem Circus Next v letech 2018-2019. V současné době považuje za svůj domov Berlín a svou práci uvádí po celém světě.

Jak byste popsal svou cestu k cirkusu?

Začínal jsem jako pouliční umělec v ulicích romantického Říma. Věnoval jsem se kontaktnímu žonglování (manipulace s předměty, které se nevyhazují do vzduchu, ale jsou přesouvány po těle – pozn. red.) a ohňovým show. Bylo to skvělé období, ale postupně jsem začal cítit, že se pohybuji „v uzavřené škatulce“. V určitém okamžiku jsem ale z tohoto kruhu vystoupil. Poohlížel jsem se po možnostech, kde bych mohl více hledat a rozvíjet se. Začal jsem se hodně zajímat o tanec, sledoval mnohá taneční představení, obdivoval je pro jejich široké možnosti a cítil ohromnou svobodu. Tanec mi dodal odvahu vstoupit na jeviště a věnovat se něčemu jinému než čisté zábavě. Při rozvíjení taneční kariéry jsem postupně začal propojovat všechny dovednosti a zaměřil se na vztah těla k objektům. A to mi otevřelo další prostor, ve kterém se prolnulo vše dosavadní i nové.

Pocházíte z umělecké rodiny?

Absolutně ne, mí rodiče jsou inženýři informatiky. Ale cítil jsem z jejich strany maximální podporu. S cirkusem jsem se setkal díky kamarádům, festivalům pouličního divadla, informacím v médiích a také si pamatuji na pár cirkusových představení, která mě jako teenagera opravdu zaujala. Jedním z nich bylo představení souboru Le Cirque Invisible od dvou neuvěřitelných tvůrců Victorie Chaplin a Jeana-Baptista Thiérreého. Jejich kolekce krátkých etud mě naprosto uchvátila.

Fascinace objekty

Kolik vám bylo, když jste začal žonglovat?

Sedmnáct. Od patnácti jsem měl velký zájem o filosofii, ale s tancem jsem začal nezvykle pozdě. Bylo mi dvacet tři, možná čtyři. Proto jsem začal intenzivním ročním kurzem a teprve poté vstoupil na univerzitu. Svůj současný záběr, vztah těla a objektu, rozvíjím až někdy od pětadvaceti. Můj vývoj byl zcela neorganický, spíš spontánní. Najednou jsem začal trénovat žonglování a pak cítil, že potřebuji techniku, ale hlavně zkušenosti. To, co hledám, je objevování možností, kterými se snažím spatřit magii okolo sebe. Chci být fascinován objekty a zapojit je jinak než obvykle.

V této oblasti se profilují výrazné osobnosti, jako například u nás nedávno hostující Johann Le Guiller. Kdo vás inspiroval?

Nezřídka mě uvádějí do souvislostí právě s tvorbou Johanna Le Guillerma, ale já jeho práci ještě nikdy naživo neviděl. Mám pocit, že pracujeme víceméně odlišně. Určitě mě ale ovlivnila práce několika umělců. Jedním z nich je Michael Moschen, americký žongléřský génius, vizionář a otec současného žonglování. Na své cestě jsem měl také dva důležité mentory. Nasměroval mě Benjamin Richter, neuvěřitelný žonglér a průkopník v oblasti manipulace objektů, který více než třicet let udivuje svým uměním. A pak mě hluboce ovlivnil francouzský umělec Jérôme Tomas, u kterého jsem pracoval i jako asistent choreografa v poslední fázi příprav projektu Magnétic v roce 2018. Chovám ale respekt i k práci Seana Gandiniho. Sice jsme spolu nikdy přímo nepracovali, ale vystupovali jsme na stejném festivalu. Z výtvarných a audiovizuálních umělců mě fascinuje například Švýcar Zimoun.

S výše jmenovanými vás spojuje právě objekt. Čím pro vás je?

Objekt mě fascinuje, protože se k němu můžeme vztahovat nejrůznějšími způsoby, a už to může být samotnou performancí. Obklopuje nás ohromné množství objektů, náš svět je na nich založen. Zároveň ovšem nemohu věnovat plnou pozornost všemu okolo sebe – musím si vybrat, s jakým objektem začnu pracovat, který je vhodný pro představení, čím mě oslovuje a jak se k němu mohu vztahovat. Objekt je souhrnem obrovského množství informací. Když se pro nějaký rozhodnu, musím cítit, že mě i po pěti minutách zkoušení baví, může mě i ostatní zaujmout a nabízí různé způsoby využití nebo nejednoznačné vztahy. K objektu se mohu vztahovat třemi různými způsoby: sloužit mu, používat ho nebo s ním interagovat. Mnoho cirkusových produkcí je založeno na předvádění řemeslné dokonalosti, často ukazují moc pěknou interakci s objektem, některé ale staví objekt na první místo a nechávají ho zazářit. Myslím, že ve svých projektech nechávám objekt vyniknout, že mu i sloužím, ale současně jej používám a nacházím s ním pravdivý vztah.

Polystyren ve větru

Začínáte s každým novým projektem od nuly?

Na začátku jdu do zkušebny, ve které nic není, a i můj batoh je prázdný. Obvykle se rozhlížím kolem sebe a hledám, co přitáhne mou pozornost. Jednou jsem byl ve studiu Katapult, které v té době procházelo rekonstrukcí, nejspíš zateplováním. Všude se válel polystyren. Zkusil jsem materiál rozehrát, brzy objevil širokou škálu jeho využití a zjistil, že potřebuji více a více polystyrenu.

Jak jste dospěl k různým tvarům?

Když pracuji na projektu a vyberu si materiál nebo objekt, okamžitě začnu vidět svět z jeho perspektivy. V obchodě jsem si tak například všiml hlavně polystyrenu. Najednou jako by byl všude kolem mě. Je to pokaždé stejné – když jsem pracoval na ohňových show, neustále jsem viděl věci, které by dobře hořely.

A následně jste našel vztah polystyrenu a ventilátoru...

Mám velmi vřelý vztah ke vzduchu, větru a rád ho zapojuji i ve svých projektech. V cirkusu je obecně dost sebekontroly a snahy po virtuozitě. Co je to mistrovství? Absolutní kontrola nade vším? Pokud jsem žonglér, musím přesně vědět, kolik síly vynaložit k tomu, abych udržel v pohybu kaskádu sedmi míčků. Vzdušní akrobaté jsou vystaveni ještě většímu tlaku kontroly nad sebou i vším okolo, aby byl jejich výkon excelentní. To je však zajímavé jen z jednoho úhlu pohledu. Proto jsem se rozhodl přemýšlet o tom, jak se přiblížit kvalitě a zároveň zredukovat nutnost přímé kontroly. Snažil jsem se tak vytvořit prostředí, ve kterém nebudu vše ovládat, ale kde vzniknou podmínky k tomu, aby mohl objekt převzít iniciativu. Tím vzniká spousta krásných věcí, které nejsou o mně a mých dovednostech. I proto jsem začal využívat ventilátory, protože vzduch nelze stoprocentně ovládat. Byl to skvělý způsob pro rozvolnění kontroly – nechat vítr dělat svou práci.

Jste tedy otevřen i tomu, aby prostor a objekt ovlivňovaly, nebo dokonce manipulovaly vás?

Je to vzájemný respekt a dialog. Polystyren není mým jednoznačným manipulátorem, ale samozřejmě mě ovlivňuje, i celou show, ale i já se musím během představení rozhodovat. Polystyren byl bezesporu hnacím motorem výzkumu – jen díky němu jsem našel fantastické věci, které by mě jinak nenapadly. Nesnažil jsem se dělat věci z polystyrenu, ale snažil se zjistit, co polystyren udělá, a když to bylo zajímavé, následoval jsem ho. Díky tomu vznikaly situace, které jsem na počátku nepředpokládal. Tato práce mi rozšířila obzor v chemii a fyzice, v otázkách recyklace, udržitelnosti a vše s tím spojené mi přišlo skvělé.

Jaké místo u vás ve vztahu k objektu zaujímá tělo?

Své tělo vnímám jako nástroj čili jako objekt, se kterým mám ale velmi důvěrný vztah, protože ho znám nejlépe. Vystudoval jsem tanec a díky tomu vím o svých tělesných možnostech a limitech. Když se vztahuji k objektu, je to dialog těla, o kterém toho vím hodně, a objektu, o kterém se teprve dozvídám. V představení *Materia* je tělo hlavně zprostředkovatelem.

Co se děje dál s polystyrenem, který používáte v představení? Zmínil jste udržitelnost a recyklaci.

Materia je opravdu souhrnem interdisciplinarity. Pro využití zbytků polystyrenu jsme našli dva poměrně efektivní způsoby. Prvním je krabice – kompost plný červů zvaných *Zophobas Morio*, kteří mají ve svém střevě bakteriální enzymy, jež biologicky rozkládají polystyren, díky čemuž jsou červi schopní jej strávit. Větší poničené kusy pak dál zpracovávám. A vytvářím instalace, objekty a sochy, maluji na polystyren a vše propojuji do výstavy nazvané *Toxic Landscapes*.⁴³³

Materia

„Objektová performance *Materia* italského žongléra Andrey Salustriho nastolila svět stmelený v polystyrénu. Až niterná expozice hmoty upozadila dokonce tělo ve smyslu jeho fyzické přítomnosti. Salustri nekonstruoval objekty nové, nevstupoval do určující role ani svým postojem nekomentoval vztah k materiálu. Nabízel mu sám sebe jako iniciátora jeho pohybu nebo procesu destrukce. Vytvářel s materiálem za podpory cirkulačních ventilátorů kinetické instalace či samohyby, mnohé působily jako poetické obrazy, a to včetně závěrečné komplexní „apokalypsy“. V důvěrně prozkoumaném teritoriu otevíral jedno překvapení za druhým, jako bychom nahlíželi do laboratoře, v níž dostáváme brýle dětského pohledu a díky nim dar se znovu divit, obdivovat se všemu, co by původně zůstalo skryto za svou původní účelovostí.“⁴³⁴

⁴³³ Rozhovor v plném znění viz STREJČKOVÁ, Hana. *Andrea Salustri: Vníám proudění vzduchu*. Divadelní noviny, 21. 3. 2023, roč. 32, č. 6, s. 13.

⁴³⁴ Recenze v plném znění viz STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkopolis: Přitažlivá svoboda*. Divadelní noviny, 7. 3. 2023, roč. 32, č. 5, s. 7.

Filip Zahradnický: S objekty nad hlavou

Rozhovor poukazuje na pojmy, jako je materiál, předmět, pomůcka, náčiní a jednostranná manipulace.

„Český žonglér s bohatými zkušenostmi ze zahraničí, osobitý performer nového cirkusu se specifickým přístupem ke hře a manipulaci s objekty je autorem celosvětově uznávaného absolventského představení Vermilion, držitel dvou ocenění (speciální cena poroty a cena Akademie Fratellini) z prestižní přehlídky Festival Mondial du Cirque de Demain. Ve svých třinácti letech začínal na kurzu žonglování pod vedením Adama Jarchovského a je spjat se začátky Centra pro nový cirkus – CIRQUEON. Byl členem novocirkusového souboru Cink Cink Cirk, spolupracuje s Cirk La Putyka a v rámci osmého ročníku pražského festivalu Cirkopolis uvedl v roce 2021 svou historicky první celovečerní, ryze autorskou inscenaci Collection of Sceptical Pleasures.

Pokud byste se na úvod rozhovoru mohl charakterizovat ještě jinak než jako progresivní tvář českého nového cirkusu, žonglér a absolvent prestižní cirkusové školy The Academy of Modern Circus (AMoC) v dánské Kodani, jak by vaše charakteristika zněla?
Doplnil bych, že je pro mě při tvorbě nejdůležitější mít možnost si hrát. Osobně i profesně cítím, že mě charakterizuje hravost, která úzce souvisí s žonglováním, a pak zájem o vizualitu věcí. Zařadil bych se do introvertní skupiny, mám rád svůj klid a čas na práci, abych nebyl pod tlakem dělat několik věcí najednou. A paradoxně nejsem takovým perfekcionista jako někteří žongléři, kteří usilují o maximum. Sám sebe za perfekcionista nepovažuji, i když samozřejmě mám rád perfektní výsledek. Z hlediska diváka i performerů mě ale především baví vidět na podiu člověka jako takového, byť ne zcela dokonalého. Nemyslím tím, aby prezentoval sám sebe v osobní zpovědi, ale aby vycházel právě z hravosti.

V současnosti vyučujete na pražské HAMU na katedře nonverbálního divadla. Hledáte svůj vlastní pedagogický koncept?

Na HAMU vyučuji první ročník. V prvním semestru se soustředím na žongléřskou techniku, aby si studenti osvojili základní prvky – chytit, hodit. Domnívám se, že i „jen“ dobře chytit nebo hodit předmět je pro scénickou akci velice podstatné. A ve druhém semestru se jim snažím vyvrátit, že žonglování je pouze o vyhazování tří a více míčků do vzduchu a cílíme na jevištní manipulaci s objekty. Konkrétně jak z objektu brát inspiraci, jak vytvořit z věcí funkční scénografii, aby mi jako performerovi pomáhala k dosažení záměru. Není cílem studenty připravovat jako profesionální žongléry a pilovat jedno žongléřské číslo, ale aby se především

cítili pohodlně s objekty při tanečním nebo pohybovém představení. Má dvousemestrální výuka se v podstatě točí okolo rekvizit a jak se s nimi dá pracovat.

Jaký výukový předmět jste si v cirkusové škole oblíbil a pro který jste se musel hodně motivovat?

Miloval jsem herectví. Měli jsme dva úžasné pedagogy, kteří v minulosti studovali v Paříži u Lecoqa, například jeden z nich Jakob Bentsen spolupracoval s Mummenschanz. Pracovali jsme s maskami a princip Lecoqovy metody nás provázel po celé tři roky bakalářského studia. Myslím, že mě to hodně ovlivnilo. Ale trochu jsem zápasil s akrobacií. Jsem hodně opatrný, moc se bojím zranění, protože u žonglování je záludné, pokud si zvrtnu kloub v prstu nebo jen zlomím nehet. Pak se i takové detaily mohou projevit na mojí disciplíně.

Dokázal byste pojmenovat, aspoň pocitově, rozdíly mezi českým novým cirkusem a ostatním světem? Je vůbec možné v žonglování nějaký patrný rozdíl, českou „speciálnost“ najít?

Obecně mi přijde, že u nás je technická stránka provedení cirkusových disciplín o několik úrovní níže než v zahraničí. Jedním z důvodů bude patrně i absence domácí cirkusové školy, kde by se technika učila. Určitě jsem přinesl jiný pohled na věc, protože náš český nový cirkus se hodně zaměřuje na příběh a charakter a tím pak ta cirkusová technika totiž může jít trochu do pozadí. S tím jsem tam asi přišel, s vyprávěním nadřazeným na řemeslo. Ale postupem času jsem se snažil najít balanc mezi vysokou technikou žonglování a způsoby vyprávění a divadelními prostředky. Co se obecně týká zahraniční scény nového cirkusu, tak ta se hodně koncentruje na co nejvyšší úroveň techniky a považuje ji za nejdůležitější čili upřednostňuje tělo a upozaduje ostatní divadelní složky. I sebe vnímám, že mám dvě polohy. Na jedné straně si umím užít radost z perfektně technického provedení prvků nebo sekvencí, na té druhé zas hledám způsob vyprávění příběhu předměty.

Co pro vás znamená věc, předmět, objekt? A vnímáte rozdíly mezi slovy věc – předmět – objekt?

Asi největší rozdíl cítím mezi věcí a předmětem-objektem. Přijde mi, že věcí může být také něco, na co se nedá úplně šáhnout. I když to přeložím do angličtiny, tak „the thing“ je obecnější, že může do sebe pojmut mnohem širší spektrum „věcí“. Ale u objektu mě hned napadne, jak strašně moc má v sobě inspirace, ať už jde o barvu, materiál. Objekt je pro mě vlastně tím základním stavebním kamenem, když se snažím něco vytvořit. Je to pro mě „starting point“, od kterého se snažím odstrčit, zkoumat a hrát si.

Co je pro vás zbytečná věc?

Každou věc vnímám, že má plus i minus. A ta zbytečná je pro mě taková, která má více minusů než plusů.

A jak byste dokázal objekt zbavit zbytečnosti? Máte někdy touhu povýšit zbytečnost na nezbytnou věc?

Pro mě je zajímavý prvek hledání více funkcí u jedné věci. A i když má očividně jenom jednu, nejspíš praktickou funkci, tak mě baví odkrývat funkce další, která by tu zbytečnost mohla vyblokovat. Domnívám se, nebo věřím, že jakákoli věc má více funkcí než jen ty, pro které byla vytvořena.

Fascinují vás veškeré věci, nebo musí předmět vykazovat určitá specifika, abyste si jich všiml a nechal se jím inspirovat?

Nemusí je vykazovat na první pohled, ale upřímně zas nejsem tvůrce ani člověk, který by půl roku strávil nad jedním objektem a pak ho odložil, že nic kloudného nenašel. Přiznám se, že většinou sázím na první dojem. Pokud se mi nic nepodaří vymyslet do několika hodin, tak ten objekt přestává pro mě být zajímavým. Což samozřejmě může pak vést k tomu, že přijdu o něco, co by si asi zasloužilo rozvinout a mohlo mít potenciál. Jsem ale hodně zvyklý vymýšlet intuitivně a rychle a hodně odvíjím inspiraci a manipulaci od prvního dojmu.

Je pro vás důležitý tvar věci z hlediska úchopu, anebo je praktičností nadřazena fascinace vizualitou, tedy estetika?

Určitě hodně záleží na možnostech praktické manipulace, které prověřuji hrou, při níž zjišťuji kvality objektu během prvních hodin, ale není to vždy prioritou. Také neztracuji náhodu. Obecně mám několik inspiračních kanálů, z čeho vybírám objekty. Například pro Collection of Sceptical Pleasures jsem se pro jeden obraz, kde manipuluji s květináčem, inspiroval tradiční žongléřskou technikou „pot juggling“, která pochází z Číny. Jde původně o žonglování s velkou porcelánovou vázou a tento princip manipulace jsem si autorsky přizpůsobil.

Postupujete od myšlenky k pohybu a následně k věci, anebo od věci k pohybu skrze vlastnosti předmětu?

Ta druhá možnost. U zmiňovaného „pot juggling“ jsem se nejprve inspiroval technikou, tedy květináčem a následně jsem hledal způsoby manipulace. Při přípravě absolventského představení Vermilion jsem zase nejprve našel pár prvních sekvencí s kruhy a pak jsem úplnou náhodou vytvořil loutku ptáka. Jednotící téma přišlo až téměř jako poslední. Úvodní fáze tvorby nejnovějšího představení se také točila jen okolo hry s předměty, několik měsíců jsem

zkoušel manipulovat objekty a hledal ty vhodné. A pak je pro mě hrozně zajímavá věc zastřešit jednotlivé obrazy tématem, které všechno sjednotí.

Které žonglovací sestavy nebo obecně obrazy byly pro vás v Collection... náročné?

Náročná sama o sobě byla technická příprava prostoru, jednotlivé rekvizity musely být precizně vyrobené, aby fungovaly. Například taková záludná scéna je ta s prověšenou látkou uprostřed, ukotvenou na čtyřech šikmých tyčích, pod kterou žongluji s míčky. Znamenalo to vypočítat úhly, vybrat způsob úchytu látky apod. Velmi mnoho času jsem také strávil s tréninkem „pot juggling“, protože to byla pro mě úplně nová technika a materiál. A i když jsou v představení technicky náročné scény žonglování, tak mi jejich příprava nezabrala tolik času, protože je trénuji již několik let. Nejsložitější jsou a byly pro mě ty scény, které jsem začal tvořit od nuly.

V Collection of Sceptical Pleasures vědomě pracujete s barvami a měla jsem pocit, že vidím i odkazy k surrealismu. Zakrývání hlavy a busty tkaninou mi připomnělo obrazy belgického surrealistického malíře Reného Magritta, scénografická kompozice Salvadora Dalího. Jak vnímáte barevnost věcí?

Pro mě je barva jedním z nejdůležitějších prvků, od kterého se dál odvíjím. Barevné schéma se pro toto nejnovější představení odvíjelo od inspirace dílem Paula Kremera. Jeho kombinace tří barev: bílá, tmavě modrá a oranžová mě natolik zaujala, že jsem se jeho škály držel. Některé scény, jako třeba s maskou z trávy a květináčem, byly surrealističtější, jiné jako s kruhem a míčem zase více inklinovaly ke kabaretu. Snažil jsem se zachytit různorodost umění, poukázat na sochy, obrazy a dávat vše do nových souvislostí.

Nakolik musíte jako žonglér přemýšlet nad kostýmem a celkovým vzezřením?

Pro mě je důležité cítit se připraven, aby mi nikde nic nepřekáželo. Mít rukávy, nebo límeček, to může při žonglování hodně vadit. Úplně stejné je to s vlasy – hodně používám balanční techniky na čele, a proto dlouhá ořina by mi mohla velmi komplikovat provedení triku.

Je v něčem žonglér limitován – myšleno prostorově a fyzicky? Na rozdíl od vzdušných akrobatů, nebo artistických disciplín silně zatěžujících klouby, se žonglování zdá jako poměrně dlouhodobě udržitelná činnost.

Z fyzického hlediska mě může kdykoli jakékoli zranění znemožnit cokoli, ale jinak se žonglování zdá být dlouhodobě udržitelnou činností. Ve vnitřním prostoru pak může být velkou překážkou výška stropu a světelný design. Venku se například nedá dobře žonglovat s kruhy,

protože tam fouká. A i když nevaně vítr, tak stejně je venku něco, co kruhům nesvědčí, protože nejde zaručit přesnost na centimetry.“⁴³⁵

Collection of Sceptical Pleasures

„V *Collection of Sceptical Pleasures* sjednotil [Filip Zahradnický] jak své žonglérské dovednosti vysoké úrovně, tak osobitý pohled na performativitu objektů. Svému osobitému uměleckému vidění podrobil řadu předmětů, které včlenil do zátiší – scénické kompozice sestavené ze tří barevných odstínů, volně odkazující na práci surrealistů. [...] Performer se ke scénografii vztahoval průběžně, sám se dokonce stával jedním z řady objektů s jejich využitím coby masky zakrývající část těla. První, co divák na úvod spatřil, byla vysoká čtyřstěnná látková ohrada, nad jejíž hranou se objevila kmitající svázaná stébla rákosu. Travnatá maska omotaná okolo hlavy prodlužovala tělo žongléra a evokovala první asociativní otázky, zda je okrasnou květinou pro dekorovaný interiér, či obrostlým sběratelem, jenž se sám včlenil do své expozice, anebo zda jej jednoduše baví skrývat se za rekvizitou a zkoumat atmosféru jinými čidly, smysly, z perspektivy objektu. Od rostliny přestoupil k manipulaci s květináčem, inspirované starou čínskou artistickou disciplínou. Tzv. pot juggling autorsky rozvinul nejen jako žonglér, ale i jako způsob dalšího zahalení hlavy. Řadu maskujících materiálů pak rozšířil také klobouk nebo otočná krychle. Dramaturgie vyvažovala originální nápady, mezi které patřila například manipulace s hlavou figuríny nebo balanční triky s tyčí a míčkem, vkusnou exhibicí žonglérského řemesla. Sekvence manipulací či žonglování se střídaly s časem motivovaných úprav prostředí, ke kterým využíval zejména tyčky a jemnou tkaninu, jimiž si prostor miniaturizoval. Sled výstupů a posloupnost jednotlivých objektů byly nepředvídatelné a stejně tak nečekané momenty přicházely uvnitř etud samotných. Díky těmto překvapením udržovaly i chvílemi zdlouhavé přestavby lehké napětí a zvědavost, co bude následovat. Nevtrávný narativ doprovázela hudba, která naváděla pozornost k jevištní akci, na choreografie a symboliku gest a pozic v prostoru. Komorní projekt *Collection of Sceptical Pleasures* se oprostil od tlaku „wow“ efektů, a přesto výrazovými prostředky nového cirkusu vzniklo plnohodnotné umělecké dílo examinující efekt a zbytečnost, efektivitu a nezbytnost. Filip Zahradnický se svým počinem zařadil ke vzácné menšině mladých tvůrců, která se nespokojuje s prvoplánově projektovanou estetičností, ale zcela prokazatelně pracuje s řemeslnou precizností v návaznosti na scelující rámcový koncept.“⁴³⁶

⁴³⁵ Rozhovor v plném znění viz STREJČKOVÁ, Hana. *Filip Zahradnický: Novocirkusáci jsou nejsoudržnější*. Divadelní noviny, 2. 3. 2021, roč. 30, č. 5, str. 8.

⁴³⁶ STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkus za sklem aneb žonglérské a akrobatické umění na dosah*. Taneční aktuality, 28.2.2021. Dostupné z <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/cirkus-za-sklem-aneb-zonglerske-a-akrobaticke-umeni-na-dosah> [cit 17.2.2023]

Wes Peden: Žonglování je nekonečný tvůrčí proces

Rozhovor poukazuje na pojmy, jako je náradí, náčiní a objevuje se i tzv. společnost nesourodých věcí.

„Američan Wes Peden, absolvent stockholmské University of Dance and Circus, držitel mnoha světových rekordů v žonglování, představitel ultramoderního pop-punkového stylu a kreativec s dokonalým řemeslem uvedl v Paláci Akropolis mezinárodní premiéru autorské inscenace Rollercoaster. Fascinaci horskými drahami proměnil ve virtuózní hodinové sólo, charakterizované objemnými nafukovacími objekty, průhlednými trubicemi, míčky, kužely a nespočtem nápadů.

Co pro vás znamená žonglování?

Je zdrojem a vášní pro mou tvorbu, protože nabízí obrovské možnosti. Není jen o získávání dovedností nebo o talentu, ale i o možnosti nacházet s pouhými třemi míčky stále nové triky a koncepty. Žongluji už pětadvacet let, ale mám pořád hodně energie a nápadů. V mých poznámkových blocích je ještě tolik věcí, které chci během příštích padesáti let uskutečnit. Vedle nových způsobů žonglování s existujícími žongléřskými předměty mě baví objevovat i nové objekty, jako ohebné trubky nebo kužely spojené provázkem v inscenaci Rollercoaster. Žonglování je nekonečný tvůrčí proces.

K žonglování jste našel cestu velmi brzy. Začínal jste klasicky s šátky či míčky, nebo vám otec připravil speciální tréninkový plán?

Můj otec byl obdivuhodný, zajímal se o nejrůznější techniky žonglování. Měl rád míčky, kužely, kruhy, diabola, talíře na točení, prostě všechno. A všechny žonglovací potřeby měl doma, což nejspíš ovlivnilo můj zájem o žonglování. Když jsem například trénoval se třemi míčky a po hodině mě omrzely, mohl jsem přejít k jiným předmětům. Tak jsem denně trávil mnoho hodin. Naučil jsem se vše, co jsem chtěl – na starých videokazetách z doby, kdy mi bylo pět, žongluji se třemi míčky, třemi kužely a kruhy a vyhazuji diablo. Od začátku jsem byl veden k tomu, že žonglování není jedna věc, ale stovky možností. Otec mě sice učil, ale do ničeho mě netlačil – zastával tzv. strategii hands-off, tj. ať se sám učím, co se mi líbí, a když mě to baví, ať v tom pokračuji. Mohl jsem studovat jeho příručky, sledovat videozáznamy anebo používat objekty, které právě vyrobil. Byl ke mně nesmírně vstřícný. Když jsem mu chtěl ukázat, na čem jsem pracoval nebo co jsem se naučil, okamžitě si na mě našel čas, ať dělal cokoli. A stejně tak jsem se mohl účastnit jeho vystoupení. Jezdil se svou hodinovou žongléřskou show a když mi bylo asi devět, připojil jsem se k němu na turné. Pomáhal jsem mu, nabídl mi prostor pro krátké

sólo a postupně se z nás stalo duo. Nikdy mi neřekl, že musím trénovat. To je jeden z důvodů, proč v žonglování pokračuji – nikdy to nebyla povinnost.

Pomohlo k tomu i domácí vzdělávání?

Ano, mnoha způsoby. Máma byla skvělá a otevřená. Když mi bylo okolo jedenácti, zadala mi denní seznam povinností, po jejichž splnění jsem mohl žonglovat. Pracoval jsem horlivě, abych měl na žonglování co nejvíce času. Později mi rovnou ukázala plán na celý školní rok, a kdybych chtěl, mohl jsem se učit jen čtyři dny v týdnu nebo skončit o měsíc dřív a o to intenzivněji se věnovat žonglování. Když jsem však končil střední školu, má vysněná univerzita přijímala přihlášky pouze každý druhý rok. Kdybych dodržel dosavadní vzdělávací plán, musel bych rok čekat na přijímací řízení. Během posledního školního roku jsem proto absolvoval dva ročníky a školu zakončil už v sedmnácti. Naučil jsem se flexibilitě a připravil se na život umělce na volné noze – nemám nad sebou šéfa, který by mi každý den říkal, co se mám dělat. Musím si vše zorganizovat sám, stejně jako v domácí škole: mít plán, kdy píše emaily, rezervuji letenky, domlouvám focení, vyplňuji grantové žádosti, trénuji...

Z cirkusových škol jste si vybral stockholmskou DOCH. Co vás na ní přitahovalo?

Dlouhodobě jsem plánoval pokračovat v žonglování. Přál jsem si najít kvalitní koučink a další podpůrné disciplíny, abych zlepšil techniku a rozšířil škálu stylů. Vyhledal jsem si školy po celém světě i učitele. Některé jsou více zaměřeny na průpravu techniky a pomohou vám vystavět osmiminutové číslo, zatímco DOCH nabízí tříletý obor žonglování. První rok vám pomohou s technikou, ujistí se, že vše, co děláte, je technicky v pořádku a drží tvar. Druhý rok vás učí kompozici a napomáhají při vývoji triků, které určují osobitý styl, a pozornost je věnována i výběru témat. Ve třetím roce je kladen důraz na hledání toho, co se všemi nabytými technickými dovednostmi chcete říct. Cítil jsem, že je to nejuněmělečtější cesta, navíc jsem si vždycky cenil skandinávských žonglérů.

Jak se ve škole přistupovalo k hodinám režie a dramaturgie?

Měli jsme lekce s tanečními choreografy, klauny a mnoha dalšími, kteří nás učili rozvíjet inscenační narativ, připravit pouliční představení a na základě toho jsme měli vytvořit kratší prezentace právě probíraného učiva. Nejužitečnější na výuce dramaturgie bylo právě uvádění našich prací, ke kterým se vyjadřovali učitelé, každý druhý pátek. Je velký rozdíl mezi možnostmi konfrontovat své dovednosti a umělecký názor s odborníky ob týden, anebo vytvořit jen několik představení za rok. Bez četnosti a zpětné vazby můžete skončit školu s neskutečným množstvím hodin tréninku, ale musíte o tom ještě přesvědčit ostatní v praxi. Přístup stockholmské cirkusové školy ke stavbě inscenace mi velmi pomohl.

Ve Stockholmu jste studoval u Jay Gilligana, jak vás ovlivnil?

Byl vedoucím programu žonglování a manipulace s objekty a díky jeho metodice byla výuka svěží a efektivní. Později jsme spolu trénovali a vystupovali, takže jsem ho coby „stážista“ mohl poznávat i v praxi. Dal mi šanci, abych se od něj dál učil, inspiroval a nahlédl, jak systém funguje. Uvědomil jsem si, že se nechci upnout na jeden projekt, ale dělat to, co mi sedí a co mě inspiruje a motivuje.

Některé objekty je nutné přesvědčit

Máte své oblíbené objekty?

Preference se mění, i když rád pracuji s kužely. Mým nejoblíbenějším okamžikem je, když najdu nový koncept, vzorec, trik, který mohu dál rozvíjet. Jakýkoliv objekt se může stát mým oblíbeným – stejně jako když jsem v dětství našel tři míčky a začal si uvědomovat, co všechno je s nimi možné.

Jak vás napadlo propojit dva kužely provázkem ve vaší novince Rollercoaster?

Nápad je přímo odvozený od horské dráhy. Jako dítě jsem hrál počítačovou hru, ve které jsem horské dráhy stavěl. Uvědomil jsem si, že navrhnout horskou dráhu je podobné jako vytvořit žonglovací vzorec – v obou případech musí být cesta zajímavá. Zaměřil jsem se na dynamiku, plynulost, efektivitu a fakt, že se na horské dráze můžete otočit a změnit směr jízdy. Totéž jsem si přál najít s kužely a následovat je tam, kam je vyhodím. Začal jsem experimentovat a nakonec našel provaz, který je může stáhnout jiným směrem. Díky tomu vznikají v prostoru unikátní obrazy.

Cítíte rozdíl mezi slovy věc, objekt a rekvizita?

Rozhodně. Zásadní je, jestli objekt funguje konzistentně, když jej vyhodím určitým způsobem, a zda vždy udělá totéž. U jiných předmětů, obzvlášť méně pevných, jako jsou lana nebo šátky, je předvídatelnost trajektorie a hybnosti těžší. Mám ale rád výzvy, chtěl bych být například schopen žonglovat se svým kostýmem. Některé objekty jako by byly pro žonglování stvořené a jiné je nutné přesvědčit.

Jak se vám přesvědčovaly v inscenaci Rollercoaster?

Ještě jsem se nesetkal objektem, který by mě neoslovil, jen některé není vhodné vyhazovat do vzduchu. Snažím se vypožorovat jejich zvláštnosti a objevit kvality, jako třeba u točivých talířů, které používám při pohřbu horských drah. Nejdřív jsem s nimi zkoušel házet, ale po chvíli jsem zjistil, že nejsou tak vhodné jako míčky, kruhy a kužely. Rozhodl jsem se tedy talíře

do žonglování „netlačit“ a využít naopak delikátnější způsob zacházení, odvozený od charakteru jejich pohybu.

Pád dodá jiskru oku

Vycházíte při tvorbě inscenace od tématu?

Začátky jsou obvykle spjaty se žonglováním a pár nápady, které chci uvést na jevišti. V Rollercoaster jsem jako první našel pasáž s pěti kužely, kdy žonglování kombinuji s krátkými čísly – extra triky ukrytými v bedně. Nechtěl jsem cítit tlak na precizní provedení, který je nepříjemný pro mě i pro publikum. Abych se vyhnul strachu, že objekt spadne, vymyslel jsem si krátkou hru: když mi kužely spadnou, vytáhnu z krabice na první pohled nesourodé předměty a „vyplatím“ se trikem navíc. Je to zábava a cítím se bezpečně – našel jsem v tom i paralelu k bezpečnostnímu pásu. Při hledání metaforických souvislostí mezi žonglováním a horskou dráhou jsem objevil i ohebné hadice a kužely svázané provazem. Má cesta tedy vede od žonglování k tématu a zpět k žonglování, scénografii a hudbě. Scénický design Rollercoaster se odvíjel od tvarů horských drah, stejně tak ve zvuku zní ruchy ze zábavních parků. A k tomu jasné barvy, které miluji, v kontrastu k mému předchozímu černo-bílému projektu Zebra.

Za vaším uměním jsou roky zkušeností a spousta hodin tréninku. Jak vznikají nové sestavy?

Často čerpám z oblastí mimo žonglování. V Rollercoaster jsem těžil z architektury, trajektorií a celkově horských drah. Například, skateboarding – nejprve si všimnu, jak se při pohybu tvaruje tělo, a pak tento tvar hledám ve svém těle. Dokážu ho přenést do žonglování a najít logiku? Nebo když zahlédnu skvělé chycení frisbee, hledám podobně skvělý úchop nebo hod objektu. Natáčím si vše, na čem pracuji, a na další den vybírám patnáct dvacet nápadů, které znovu vyzkouším a natočím a zase vše procházím. Když mám pár zajímavých triků, snažím se o abstraktní definici, proč se mi líbí. Důležitý je vizuální rytmus. Je to neustále dokola – od zkoušení a natáčení k psaní poznámek a zpět. Trvá to měsíce, ale nakonec začnu rozvíjet nový výrazový slovník v hledaném stylu.

Vytvořil jste i několik světových rekordů, byla to určitá etapa?

Jako teenager jsem se velmi soustředil na techniku a během prvních let v cirkusové škole věnoval žonglování i devět hodin denně. Mohl bych žonglovat s devíti míčky, ale tato dovednost jen demonstruje míru oddanosti řemeslu. Já si naopak rád vymýšlím zábavné výzvy, a tak jsem například vytvořil sto nových triků za den. V současnosti mě nic nežene, abych přidal další míček nebo kužel navíc. Víc se zaměřuji na kreativní přístup a tvorbu

scénických obrazů, které jsem nikdy předtím neviděl. Žonglování s dvanácti nebo třinácti míčky totiž ve výsledku vypadá podobně. Rád bych se více obracel ke kreativnímu aspektu žonglování než k překonávání rekordů na fyzické úrovni.

Jak pracujete s gravitací?

Hodně plánuji a zkouším, ale pády jsou nevyhnutelné. Při hodinovém představení musíte předmět tisíckrát vyhodit a chytit, a přitom jeden pád může dodat jiskru vašemu oku. Je nepředvídatelnou součástí žonglování, ale pokud jste na něj připravení a zůstanete klidní, uvnitř vás nezraní. K mému překvapení jsem si uvědomil, že dokonalost nezesílí celkový dojem z představení, protože svým způsobem ubírá na lidskosti. Samozřejmě pracuji, jak nejlépe dovedu, ale jsem vyrovnaný, když mi objekt spadne, protože nejsem robot. Pády jsou součástí živého představení, a mohou dokonce napomoci hlubšímu propojení s publikem, které si uvědomí náročnost triku.

Máte žonglérské sny?

Přemýšlím o nových projektech, i když nyní je můj mozek stále plný horských drah. Mé sny se točí okolo tří kuželů, se kterými by mě lákalo vytvořit tříhodinovou show. Chtěl bych se zaměřit na režii, ale užívám si i vznik světelné kompozice. Rád bych realizoval projekt, ve kterém se začne ve stejném čase pracovat na žonglování a light designu. Také bych rád více spolupracoval s tanečníky, architekty a dalšími žongléry a chtěl bych mít obrovské nákladní auto a v něm převážet tělocvičnu pro žonglování nebo hřiště vytvořit přímo na jevišti.⁴³⁷

Žonglér na horské dráze

„Po takových žongléřských hvězdách, jako jsou belgický progresivní soubor Ea Eo, Jay Gilligan, Stefan Sing nebo Hisashi Watanabe, se v Čechách konečně objevil Wes Peden! Mezinárodně oceňovaný umělec, inspirativní osobnost a držitel několika světových rekordů v žonglování jen pár dnů po světové premiéře uvedl v Paláci Akropolis novinku Rollercoaster. Na jevišti vykreslil atmosféru zábavních parků, kolorit podtrhl fosforeskujícími barvami, plyšem, gigantickými nafukovacími objekty ve tvaru připomínajícím serpentýny horských drah a také svou energií. Peden se po celou hodinu poctivě držel zvoleného tématu, které hutně vyplňovalo každou sekundu představení a prostupovalo do zvolených objektů i zvukové linie. Hned v úvodní části představil několikametrové transparentní hadice, které pokaždé dokázal překvapivě namotat na své tělo tak, aby připomínaly tvar horských drah včetně spirál či uzlů, a navíc v nich poté, symbolicky jako vozíčky, proudily míčky. Protácel a překlápěl je

⁴³⁷ Rozhovor v plném znění viz STREJČKOVÁ, Hana. Wes Peden: Žonglování je nekonečný tvůrčí proces. Divadelní noviny, 8. 3. 2022, roč. 31, č. 5, s. 13.

v ovinutých pružných rourách a navozoval zcela plastickou představu, jako by otáčel listy ve vzpomínkovém albu fotografií z adrenalinových návštěv parků. Variace s trubící podtrhovaly ruchy lunaparku, které se průběžně vracely, stejně jako nahrávky stručných komentářů autora. Žonglér se soustředil na každý detail a přitom působil, že je zcela přítomen a společné dobrodružství na horské dráze si užívá. Diváky odměňoval pohledy, aniž by jeho kompozice ztrácela na přesnosti. Dokázal manipulovat s osmi kruhy a současně koordinovat pohyby rukou a nohou do různých směrů, chytat a podávat si, vyhazovat a proměňovat směr „jízdy“ předmětů ve vzduchu podobně, jako bychom prožívali strmý pád na horské dráze, pomalé stoupání či rotace v nekonečných zákrutách. Peden prezentoval inovativní objekty jako například dva kužely spojené provazem, které animoval tak důsledně rytmicky, až s nimi vytvořil iluzi kinetických obrazů, jejichž barevné stopy postupně doznívaly v prostoru. Jeho žonglérské kombinace obohacoval humorný nadhled, odlehčené pasáže nabízely nejen netradiční absurdní triky, ale také novátorské postupy, s nimiž dokázal navodit i pietu za všechny zrušené, rozebrané horské dráhy díky odlišným rekvizitám a stylu manipulace opřenému o geometrii. Představení nereprezentovalo jen dokonalé řemeslo a charizmatického umělce, ale především kreativní explozi a zajímavou dramaturgii cirkusového díla.⁴³⁸

Felix Baumann: Hledám humor v každodenním životě

Rozhovor poukazuje na pojmy, jako je hmota, materiál, stavební prvek, nábytek a scénická krajina.

„Felix Baumann působí jako nezávislý tanečník a divadelní autor. V posledních letech spolupracoval s nejrůznějšími mezinárodními divadelními soubory a organizacemi, mimo jiné jsou to: Accademia Teatro Dimitri (Švýcarsko), Divadlo Continuo (ČR), Studio ALTA (ČR), tYhle (ČR), LOFFT Das Theater Leipzig (Německo), Schloss Bröllin e.V. (Německo), Tanznetz Freiburg (Německo) a Kulturzentrum Tempel Karlsruhe (Německo). Realizoval či se podílel na projektech *The WARdrobe* (2019), *How Things Go* (2020), *Suitcaseboarding* (2021), *Seismic* (2022) a mnohých dalších. Zaměřuje se na rozvoj specifického jazyka propojujícího nejrůznější disciplíny opřené o fyzické, taneční a vizuální divadlo spolu se scénografickou kompozicí a uměním komiky. Typický je pro něj mezioborový a experimentální přístup s cílem vyvinout originální tragikomický styl s využitím těla jako nástroje v akci ve vztahu k objektu pro vyjádření absurdity každodenního života.

⁴³⁸ Recenze v plném znění viz STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkopolis: Komorní a kreativní*. Divadelní noviny, 8. 3. 2022, roč. 31, č. 5, s. 7.

Jaký byl váš první umělecký impulz?

Mého přítele, vizuálního umělce, se jednou zeptali, jak se stal malířem. Odpověděl, že když byl malý, stál před obrovskou knihovnou své matky a uviděl velikou a barevnou knihu na té úplně nejvyšší polici. Vylezl tam pro ni. Když ji chtěl vyndat, spadla mu na hlavu. Byla to kniha o Picassovi. A od té doby se chtěl stát malířem. Myslím, že v mém životě to bylo podobně. I ke mně to přišlo úplně přirozeně, díky náhodě nebo spíš náhodné shodě okolností.

Předpokládám, že vám byl odjakživa vlastní humor...

Když jsem byl malý kluk, co se všemu diví a všechno si zkouší, nejraději jsem byl v kontaktu se svým okolím specifickým tělesným způsobem: lezl jsem na hodně velké předměty, snažil se tam udržet rovnováhu a skákal dolů, aniž jsem tušil, jestli je to bezpečné. Moc rád jsem žertoval a vymýšlel různé hry. Je pro mě hodně důležité nebrat sám sebe moc vážně. A také se pořád pokoušet o věci kolem nás, o které máme takovou starost, převracet naruby, otáčet je vzhůru nohama. Jak jinak bychom si dokázali najít odstup od těch každodenních záležitostí a podívat se na ně jinak?

Co byste o sobě dodal?

*Řekl bych, že jsem docela tvrdohlavý. Jak jste napsala v článku o postavách našeho představení *How Things Go*, jsou hodně tvrdohlaví, když se pokoušejí vystavět něco, co má pro jejich život velký význam. Na své cestě neustále selhávají, ale nikdy to nevzdají, udržují si smysl pro humor, zatímco se potácejí dál a dál, tvrdohlaví jako kámen padající do vody. Myslím, že je pro mě důležité snít si jeden sen, dokud se nestane realitou. I kdyby to mělo trvat třeba pět nebo deset let. Pro mě jde o základní klaunskou esenci, kdy se pořád dokola o něco pokoušíme a nacházíme v tom téměř vědeckém testovacím procesu potěšení, noříme se do nítra té situace, až je úplně neúnosná a odhalí se její podstata, a to ať už hledáme cokoli a jakkoli dlouho.*

Jaká komunikace je vám nejbližší?

*Za hlavní výrazový nástroj považuji tělo spolu se slovy nebo ještě lépe bez nich. Jak řekl Chaplin: „Všechno, co dělám, je tanec.“ V každodenním životě tělesně komunikujeme všichni. Tolik věcí se vysílá jazykem těla, že žádné slovo není potřeba. Pro mě je divadlo o tom, co vidíme, co slyšíme, co cítíme – je to řetězec situací, akcí, smyslových podnětů a reakcí. Tělo lze použít jako vyjadřovací prostředek nebo nástroj pro všechny typy výrazů, emocí i našich vnitřních představ. Například v našem představení *How Things Go* vidíte dva muže, jak se neustále snaží něco postavit. A pak jeden spadne ze žebříku a máte tu najednou tragikomickou situaci. Já mám potřebu pozorovat a zachytit právě takové situace a absurdity v každodenním životě. A pak si hraju s podstatou, s jádrem toho pozorování, vyjadřuji se*

tancem a divadlem – nepotřebuji nutně použít slova –, abych vytvořil řekněme něco jako pohyblivé komické zátiší.

Jak v takovém případě vnímáte zvuky a hudbu?

*Myslím, že v divadle i tanci jde o jeden z nejmocnějších nástrojů. Podobně jako na filmovém plátně, i my v divadle vnímáme atmosféru skrze zvuk, interpretujeme to, co vidíme skrze to, co slyšíme. To, co slyšíme, nás zve do určitého konkrétního světa, můžeme si zavřít oči a slyšíme zvuk kladiva. Najednou si dokážeme představit, že jsme na staveništi, a i obecenstvo to tak vnímá, takže i když to, co se děje na scéně, je třeba dost abstraktní, ten konkrétní akt stavění je tu pořád. Známe jej z reálného života. Lze říci, že spustí u obecnstva určité představy a pozve jej tak ke čtení svých vlastních příběhů – jenom tím, co slyší. Pro naše představení *How Things Go* – které je o dělnících, stavařích a tesařích – jsme vybrali hudební koncept, jehož zvuk vzniká pouze pomocí nástrojů a náradí, používaných na staveništích.*

Materiál si žije svým vlastním životem

Dlouhodobě spolupracujete s Divadlem Continuo...

*S Divadlem Continuo jsem pracoval několik let. V roce 2016 jsme vytvořili první představení *LOŇ/A Boat*, které v nás probudilo zájem o další spolupráci a ve mně i zvědavost a zájem o tento způsob tvorby, která se prolнула s mým vlastním výzkumem. Hodně mě zajímalo, jak kombinují scénografii, tanec, fyzické divadlo a komiku. A také jejich mezioborový přístup, divadelní a poetický styl a silné vizuální obrazy. Měl jsem pocit, že spolupráce obohatí moje životní i divadelní vize a pomůže mi lépe pochopit osobní vývoj sebe sama jako umělce, výzkumníka a tvůrce. A skutečně jsem se toho hodně naučil: jak pracovat s nejrůznějšími materiály a jak vytvořit kreativní funkční scénu neboli funkční herní prostor, odkazující na mou představu klaunského a fyzického divadla.*

Jak byste popsal představení *The WARdrobe*?

*The WARdrobe byla první hra, kterou jsem napsal i vytvořil. Můj první pokus udělat působivé fyzické divadlo, kombinující scénografickou kompozici a tělo jako hlavní výrazový nástroj. Velmi silným prvkem inscenace byla také hudba – živá hudba byla propojena se všemi dalšími rovinami a stala se ústředním klíčem k pochopení představení jako takového. Ovšem – a nejen proto, že téma, které jsme vybrali, bylo hodně náročné –, vyváženost tragikomiky nefungovala; představení bylo nakonec výrazněji tragické než komické. V tomto smyslu bylo *WARdrobe* prvním krokem k nalézání rovnováhy mezi tragikou a komikou v mém autorském rukopise, první pokus definovat funkci klauna jako choreografického nástroje. Ve *WARdrobe* jsme se pokusili použít typ humoru, jaký vidíme mimo jiné ve filmu Roberta Benigniho *Život je krásný*.*

Když jsou zde například otec se synem v koncentrační táboře a otec se snaží udržet syna v nevinné nevědomosti. Radost ze hry a humor jsou tím, co jeho syna vlastně drží naživu.

Začínáte v tvůrčím procesu pravidelně od materiálu?

V How Things Go jsme pracovali s materiály a jejich gravitací, tempem, rytmem. A také se specifickými otázkami typu: „Jak by to mohlo padat? Jak to propojíme s materiálem? Jakou vytvoříme architekturu a instalaci?“ Ve WARdrobe šlo o pevně daný prostor a příliš jsme jej neměnili, a ani nerozebírali. Působilo to spíš, jako bychom byli po všech stránkách jeho oběťmi. Byl to pro nás takový kafkovský prostor, ve kterém jsme byli lapeni, ale nemohli jsme odsud utéct nebo s prostorem nějak manipulovat. Naopak v How Things Go jsme mohli vždy prostor jakoby restartem zcela proměnit.

Co pro vás znamená groteska nebo gag?

Ze všech úhlů pohledu se snažím definovat různé roviny humoru i barvy grotesknosti: intelektuální – naivní – náhodná – fyzická. Podle mého názoru k nám vhodně načasovaný vtip nebo vhodně načasovaný gag promlouvá ve všech rovinách. Takže oba diváci – intelektuál i dítě – pochopí a smějí se. Vtip, pokud je jednoduchý, a zároveň dostatečně komplexní, umí každému něco spustit a odkrýt.

Kde je v představení How Things Go rovnováha mezi snahou a vyčerpáním?

Snažili jsme se najít akce a události nebo vtipy, které vyplývají jeden z druhého a vytvářejí řetězec událostí, takové vědecké domino fyzických gagů. Tento řetězec absurdních akcí neboli nepřetržitého jednání je pro mě také základním lidským motivem. V životě neustále něco děláme, musíme něco postavit, něčeho dosáhnout. Tento akt stavění a dělání je jako základní motor, který vás udržuje naživu. Neustále se k něčemu blížíme a jakmile toho bodu dosáhneme, okamžitě si hledáme další bod, ke kterému se budeme pachtit, abychom se udrželi naživu. To je jistým způsobem úplně absurdní. V How Things Go si s touto absurditou pohráváme a vytváříme řetězec nonsensových akcí, nonstop činností, způsob života, který můžeme nazvat „šťastnou marností“, ve které musíte neustále zkoušet, stavět a prostě něco dělat, i když to nemá žádný výsledek. Jde o něco víc, než jen o akt nebo o proces jako takový. V tomto smyslu je to spíš vtip o nás samých, a to nejen na jevišti, kde jsme na konci představení naprosto a šťastně vyčerpání, ale také v životě obecně. Jako něco, co děláte nebo o co usilujete celý život, padesát let či víc. Zkoušíte to a neuspějete; zkoušíte to znovu a znovu a pak na konci se ptáte sebe sama, s čím vlastně skončíte? Co konkrétně jste vytvořili? Zůstalo něco za vámi? Nebo jste jen něco dělali a snili a není až tak důležité, jestli jste postavili něco, co vás přežije?

Na scéně si tedy vědomě a záměrně hrajete s neúspěchem a chybou...

Když vytváříte představení, založené na neúspěších a chybách, neustále se snažíte jej tvarovat tak, aby se vám mohly stát různé nehody. Což znamená, že se dostáváte do intuitivního stavu hry a naivity, kde nikdy nemáte stoprocentní kontrolu. Můžete být dost překvapení tím, co se děje. Takže v té chvíli je to pravda, je to reálné. Ale potom přijde moment, kdy vše skládáte dohromady, fixujete a opakuje, a tak víte, co se stane. Takže to je na tom těžké. Jak zařadit náhodnou událost nebo vtip tak, aby to pořád fungovalo? Publikum bude vnímat, když budete „podvádět“ a předstírat, že se vám něco nepovedlo. Tohle je podle mě nejnáročnější výzva. Ale v tuhle chvíli se zdá, že pokaždé, když představení hrajeme, je už jakoby v povaze materiálu nebo v představení samotném vepsáno, že se objevují nové a reálné náhodné nehody v rámci už existujícího řetězce akcí. Takže se nikdy nemůžeme spolehnout na to, co si myslíme, že se stane stejně a ve stejnou dobu, protože něco je pokaždé jinak, jelikož materiál si žije svým vlastním životem. Musíme pokaždé dávat prostor novým neúspěchům a novým nehodám a být připraveni se s nimi vypořádat. Musíme být ve střehu.

Co jste objevil při manipulaci s materiálem v How Things Go? Zmiňoval jste, že materiál si žije svým vlastním životem.

Učili jsme se pracovat s partnerem, který má vlastní život, své možnosti pohybu, a dynamiku, která je úplně jiná než u lidského těla. Vyzývá nás to přizpůsobit se, reagovat jinak, často nečekaným způsobem. Hledali jsme cestu, abychom dokázali naslouchat materiálu. Soustředili jsme se na rovnováhu sil, na manipulaci – jak manipulovat objektem tak, aby objekt mohl manipulovat námi? Studovali jsme také jiné tvůrce, například Bustera Keatona nebo Charlie Chaplina, a jejich vztah k materiálu. Oba jsou svým způsobem obětí objektu, nad kterým ztrácejí kontrolu. Například se jej snaží zkrotit, ale s každým dalším pokusem je to jen horší.

Máte rád hru a hravost. Hry jste začlenil i do How Things Go...

Ano – hravost je pro mě hlavním životním zdrojem. Modus hravosti vytváří to správné „flow“ pro učení a tvorbu, celkově jakoukoli činnost. Je to objevit v sobě malé dítě, které je přímo ve hře, v hlubokém ponoru a ve všímavé pozornosti. Pro mě je právě symbolickou postavou tohoto typu flow právě klaun. Klaun, který si hraje teď a tady a se vším. Důležitou součástí mé práce je vytváření podmínek, ve kterých může postava klauna žít a fungovat.

Jaké vlastnosti by podle vás měl mít klaun mít?

První věc, která mi naskočí, je brát všechno vážně, ale nebrat příliš vážně sebe sama. Mít vše pod kontrolou, a zároveň mimo kontrolu. Je nezbytné neustále sám sebe překvapovat, abych mohl překvapovat ostatní a setkávat se s nečekaným a s neznámým. To je pro mě hlavní

nastavení. Je to stejné, jako když jsem popisoval rozpoložení dítěte ve hře, v herně nebo na hřišti. Jste v tu chvíli v úzkém kontaktu s objektem a s okolím a se sebou samým. A takový je můj klaun. Dalo by se říci, že jde o stav nevinnosti, a také zvědavosti a naivity. Je otevřený chybám a nehodám, protože nehoda je především o tom, že se něco učím a že se hned vše nedaří, jak by mělo. A právě neúspěch může být jak legrační, tak obohacující.

Vnímáte nyní nějaký rozdíl mezi věcí, nástrojem, rekvizitou a objektem?

Myslím si, že věc a objekt se k sobě hodí, protože jsou oba založeny na materiálu a často mohou být na stejné hierarchické úrovni. I já mohu být věc nebo objekt. Mohu se identifikovat s objektem a jeho materiálem. Nástroj si spojuji s lidskou silou, s něčím, co vynalezl člověk. Ale věci a objekty mají svou vlastní přirozenou podstatu, a tím jsou pro mě cenné. A jsou zaměřeny na vlastní funkčnost. Takže ano, můžeme vzít nějakou věc nebo nějaký objekt a udělat si z nich nástroj. Můžeme je ale také ponechat na jejich základní úrovni, tedy jako prostou věc nebo prostý objekt, a nesnažit se přiřadit jim tu funkci, kterou potřebujeme.

Jaký je váš názor na rekvizity a scénografii?

Obvykle se k nim snažím přistupovat podobně jako ve WARdrobe nebo v How Things Go. Snažím se vytvořit jedinečný prostor (herní území), který je už sám o sobě symbolickým pro daný svět. Zejména v představení WARdrobe je to samostatně stojící nezávislý svět, ve kterém se věci dějí. Scénografii nahlížím jako herní prostor, který vytváří tělesné výzvy a překážky a zve tak performeru do nových tragikomických situací.

Fascinují vás všechny věci? Nebo musí mít objekt určitá specifika, abyste si jej všiml a nechal se jím inspirovat?

Obecně bych řekl, že mě může inspirovat jakýkoliv objekt nebo cokoli, co na tomhle světě najdu. Je ale pravda, že u představení How Things Go jsem měl už někde hluboko v srdci tesaře, který vybíral materiál, a to nejen proto, že pocházím z řemeslnické rodiny, kde se stavěly domy. Z tohoto úhlu pohledu jde také o poctu mým řemeslnickým kořenům. Ale během svého nového výzkumu se teď snažím trochu poodstoupit od své posedlosti věcmi ze dřeva. Zkousím testovat různé materiály a jejich dynamiku. Poohlížím se víc po měkkých a sleduji, jak mě mohou inspirovat ohledně pohybových kvalit a situací. Takže, já vlastně pořád hledám objekty a experimentuji s nimi.“⁴³⁹

⁴³⁹ STREJČKOVÁ, Hana. *Felix Baumann. Hledám humor v každodenním životě*. Dosud nepublikováno, autorizováno [10.3.2021].

Pozoruhodná architektura humoru

„Venkovní scéna, pár dřevěných věcí, dva mile urputní klauni a nápaditý hudebník jsou základem novinky How Things Go dvou mladých tvůrců Felixe Baumanna (DE) a Seana Hendersona (US/CH). Jejich první společný autorský projekt zkoumá mechanické druhy energie, hybnost i stabilitu těles při proměnlivém pohybu lidského těla.

Na téměř prázdném jevišti sestaveném na zahradě karlínské Invalidovny, nového sídla Studia ALTA, se o sebe na úvod opíraly tři rozměrné dřevěné desky. V jejich dosahu se nevtíravě objevovali dva protagonisté, aby je postupně rozkývali, vychýlili z rovnováhy, nechali spadnout na zem. To všechno činili s jasně čitelným posláním zažít a následně postavit něco výjimečného. Divákům zprvu pěkně pomalu, až rozvážně dávkovali jak svou klaunsky upřímnou přítomnost, plnou zaujetí pro věc, tak rafinovanost manipulace s trámy, deskami a prkny.

Snad abychom je od sebe rozeznali a pochopili, oč v jejich potyčce se dřevem a sebou samými běží, odlišili se nejen barvou obutí, ale i různou mírou tvrdohlavosti. Spojení dvou navzájem si fyziognomicky podobných, ale přesto herecky, výrazově odlišných performerů odkazovalo k legendárním a nikdy nevyčerpatelným postavičkám Patovi a Matovi a také k výrazným představitelům filmových grotesek němé éry, například Charliemu Chaplinovi nebo Haroldu Lloydovi. Ostatně, jedním z dalších inspiračních zdrojů mladých divadelníků byl patrně art dokument švýcarských umělců Petera Fischliho a Davida Weisse The Way Things Go z roku 1987. Jejich zfilmovaná umělecká instalace čítala nespočet běžných předmětů (třeba pneumatiky, plastové pytle, dřevěné desky a podobně), seřazených tak, aby byla zaručena řetězová kinetická reakce podobně jako u hry domino. Ještě před nimi v témže duchu navrhl americký karikaturista Rube Goldberg stroj, který k provedení jednoduchého úkolu potřeboval nespočet komplikovaných odboček, tedy řadu za sebou vyskládaných spolu nesouvisejících předmětů, kdy akce jednoho vyprovokovala reakci navazujícího, dokud řetězec plynule, avšak s proměnlivou rychlostí, nedospěl až do cíle.

Baumann a Henderson si za jeden ze zřetelných principů zvolili právě relativizaci pohybu, pracovali s reakční rychlostí a fyzikálními vlastnostmi dřeva. Precizně vystavěné gagy vytáčeli do absurdit čím dál košatějším počínáním, zejména vrstvením fyzických nonsensů, vzešlých ze snahy postavit z dostupného dřeva něco výjimečného. Vydávali se do všech možných směrů (i mimo jeviště) a manipulací se dřevem, jeho posouváním a přemísťováním měnili prostorové uspořádání, pokoušeli vertikálu i nakloněnou rovinu. Oni sami pak klouzali a

podkluzovalo jim to, po deskách šplhali nahoru, aby opakovaně padali a vypadávali, mizeli a objevovali se, míjeli se a naráželi do věcí i do sebe navzájem.

Přes všechny svízelné situace jim prostor patřil. Byl zcela v jejich dikci, i když je provokoval a neustále vršil překážky, které i bez červeného nosu zdolávali se zvědavostí, s akrobatickou obratností a pohotovostí zkušených performerů. Výsostnou klauniádu podporoval a rytmizoval živý hudební doprovod, pracující s mnoha ruchy a zvuky. Aktéři tak reagovali například na vrtačku, skřípot strun, trubku či ozvučený hřebík. Hru o zápolení s hmotou a prostorem si ve všech ohledech užívali jak performeři, tak diváci. How Things Go oplývá kouzelnou naivitou, se kterou může zaujmou dítě i intelektuála, a bezbřehou energií, díky níž se třicet minut zdálo jako osvěžující chvílka.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ STREJČKOVÁ, Hana. *Pozoruhodná architektura humoru*. Divadelní noviny, 7. 7. 2020. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/pozoruhodna-architektura-humoru> [cit 3. 2. 2022]

Příloha 2 Rozhovor s Alexeyem Shcherbakovem

Polostrukturovaný rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu se konal bezprostředně po skončení workshopu na Katedře nonverbálního divadla HAMU v Praze. Ukotvuje terminologii objektové dramaturgie a pojmenovává aplikované principy examinované během master class.

Jak vnímáte rozdíl mezi dotekem a hmatem?

„Rozdíl mezi dotekem a hmatem je v tom, že dotek je jednání – tedy jev vyžadující aktivitu, ať už partnerskou, nebo vlastní. A hmat jako vjem je fyziologický jev, který můžeme zkoumat.“

V rámci workshopu se vyjevily mnohé pojmy, mezi základní patří taktilní sensitivita a hluboká tělesná citlivost...

„Taktilní sensitivitu vnímám jako smyslovou schopnost povrchu našeho těla, především rukou, ale samozřejmě i zbytku těla. Hluboká tělesná citlivost se týká takových aspektů, jako je pocit tlaku na svaly, kosti, smysl pro rovnováhu, pocity blízkého kontaktu jak s objektem, tak s partnerem. Samotná citlivost se nevytváří až v práci s předmětem – děje se tak v ontogenezi konkrétního člověka. Utváření senzorické citlivosti začíná v prenatálním období. A pokračuje i během prvních let života člověka. Dochází také k postupnému procesu smyslové integrace. Všechno se to děje v raném věku. V procesu učení student využívá smyslovou citlivost jako jeden z aspektů vnímání a pedagog napomáhá směřovat jeho pozornost k určitým kvalitám předmětu, ale citlivost jako takovou neovlivňuje.“

V čem je pro performerů důležitá průprava s objektem?

„Práce s objektem učí herce soustředit svou pozornost na okolní realitu, učí ho vystavět interakci, a současně objekt svou podstatou obvykle nabízí stabilní formu, což rozšiřuje performerovy možnosti v přizpůsobení jak polohy, tak tvaru svého těla.“

Je stabilita „výcvikového“ objektu primárním předpokladem?

Pedagogicky vhodný objekt vykazuje specifika jako jednoduchost formy, pevnost ve smyslu odolnosti, přiměřená hmotnost, jednosložkovost, tj. aby nesestával z mnohosti součástí a pohyblivých částí. Ve fázi výzkumu a kreativního procesu může být objektem ve výuce cokoli, předmět jakékoli kvality. Zároveň by měl být brán ohled na objekt, jenž studentům usnadní pochopení principů interakce subjektu a objektu.

Na jakých principech by se měl odvíjet vztah performerů k objektu?

„Principy bych vyjmenoval v tomto pořadí:

- určení kvalit objektu;
- pokud je to možné, volil bych pracovat s každou z vlastností samostatně;
- pokračoval bych výzkumem kombinací vlastností objektu;
- improvizace se všemi objektovými kvalitami současně;
- fokus na zajímavé části improvizace a vybudování pohybové partitury;
- práce s vytvořenou partiturou ve smyslu opakování a prohlubování její kvality;
- prezentace partitury a její reflexe.“

Odkud vyvěrá kreativní potenciál objektu?

Kreativita se rozvíjí v procesu práce s objektem – obecně je žádoucí zkoumat kvality objektu s příklonem k tělesné interakci, teprve poté kognitivní. A když je interakce s konkrétním objektem zvládnuta na určité úrovni, performer bude schopen získané interakční dovednosti využít a kombinovat je ve volné improvizaci, pak teprve vzniká kreativita.

Při práci s objektem se formuje mentální obraz předmětu...

„Jde o určitý psychologický proces. I v dětství postupně vzniká obrazné myšlení z manipulativního stadia, kdy se dítě při hře učí nahrazovat předmět imaginárním. Osvojuje si prakticky a mentálně činnost. Ale v případě kreativity může tento proces spíše překážet, protože kombinacemi blokuje představivost herce. Důležité je, aby byl každý objekt srozumitelný. To znamená, že je žádoucí, aby herec nějak neztratil zkušenost s předmětem, aby se spoléhal na smyslové vjemy a netíhl k primárnímu účelu objektu.“⁴⁴¹

⁴⁴¹ SHCHERBAKOV, Alexey. Rozhovor vedený v rámci disertačního výzkumu. [30.4.2023, Hana STREJČKOVÁ].

Příloha 3 Výňatek ze závěrečné reflexe studentů

Přepis je shrnující reflexí studentů po absolvovaném master class a je zveřejněn, aby byla zachována symetrie obou zúčastněných stran. Sběr dat vychází z ohniskové skupiny (focus group), která sestávala ze studentů bakalářského a magisterského studia Katedry nonverbálního divadla HAMU. Strukturu reflexe tvořily otázky s možností výběru odpovědi buď individuálně verbalizovat (forma strukturovaného rozhovoru), nebo je sdělit písemně. Formulace a pořadí otázek byly neměnné. Odpovědi respondentů byly anonymizovány.⁴⁴²

Co pro vás znamená být sensitivní k někomu/ něčemu?

Studentka, 21 let: *„Jednám s věcí/ osobou opatrně a s určitou laskavostí. Jsem otevřená a naslouchám. Přijímám podněty. Být soustředěná na věc/ osobu. Nepřehlížet detaily. Nechat si čas. Když jsem senzitivní, předcházím určitému problému.“*⁴⁴³

Studentka, 22 let: *„Být otevřený všem impulzům přicházejícím zvenku nebo zevnitř. Jistým způsobem zpomalení, rozdělení času na menší kousky. Jít do hloubky.“*⁴⁴⁴

Student, 22 let: *„Pro mě citlivost vůči něčemu nebo někomu souvisí s rozvolněním mysli, zacílením pozornosti do určitého bodu, se snížením tlaku na produktivitu, s celkovým zpomalením. V takovou chvíli se zklidňují očekávání (obsese velkolepými výkony, geniálními myšlenkami, originalitou, inovacemi atd.). A začínám být citlivější k sobě, partnerům a prostoru, oni následují mě a já následuji je. Je pro mě mnohem příjemnější a snazší vstupovat do interakce měkkými technikami, ruku v ruce s jemností a plynulostí.“*⁴⁴⁵

Student, 24 let: *„Znat nebo odezírat jejich motivaci, pocity, možnosti, limity. Uchopit jejich kvality a rozpoznat vlastnosti.“*⁴⁴⁶

Jak vnímáte "deep body sensitivity" – hlubokou tělesnou citlivost?

Student, 24 let.: *„Snad nejvíce mi pomohlo cvičení ‚slimák‘, díky kterému jsem pocítil nekonečno kontinuity. Hluboká tělesná citlivost je pro mě právě v následování toku pohybu, rozhodně více než v kontrastních impulzech. Je to téměř jako meditace, myšlenky se zklidňují*

⁴⁴² Reflexe master class *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* [dotazníkové šetření, 30.4.2023]. Po ukončení master class na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴⁴³ Tamtéž.

⁴⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁴⁶ Tamtéž.

a zbavují nepotřebného a upínám pozornost na smysly a intuici. Zároveň si přiznávám, jak je těžké se neustále nesoudit, porovnávat se, kontrolovat každý svůj pohyb.“⁴⁴⁷

Studentka, 21 let: *„Těžké bylo nezrychlovat, vědět, že mi nikam čas neuteče. Vyhnout se přeskakování fází. Dát prostor každé části těla. Plynulost, která se nezastavuje, je osvobozující. Soustředění se jen na sebe a respektování vlastních možností. A objevují se momenty, kdy se tělo dostane do pozice, kterou nezná, a najednou neví, jak z ní pokračovat, jak těžké je tehdy se nezastavit.“⁴⁴⁸*

Studentka, 22 let: *„Nejdůležitější pro mě bylo vypnout racionálně, potom jsem se již lehce dostala do těla.“⁴⁴⁹*

Jak rozumíte pojmům dotek a hmat?

Studentka, 22 let: *„Dotek je spjatý s psychikou, převládá zde emocionální vnímání, projev, exprese s přidanou hodnotou. A hmat vnímám jako čistě fyzický, možná až automatický.“⁴⁵⁰*

Studentka, 21 let: *„Dotek je emočně zabarvený a navazuje vztahy. Hmat slouží k rozpoznávání a je praktický. Dalo by se je pod vlivem života, společnosti a školy vnímat jako totožná slova. Vyžadují kontext.“⁴⁵¹*

Student, 22 let: *„Pro mě, když se zamyslím nad slovem dotek, vyvstane souvislost s akcí a jejím jasným zacílením v prostoru, s libostí a nelibostí, s důvodem i spontaneitou. Hmat je smysl, schopnost rozeznávat, cítit. Je to nezbytný základ pro dotek.“⁴⁵²*

Student, 24 let: *„Dotek je pro mě spjatý s fyzikem. Ale také se mohu něčeho nebo někoho dotknout jen v mých představách, mentálně. Můžeme pracovat na kvalitě doteku skrze naše tělo i metafyzicky.“⁴⁵³*

⁴⁴⁷ Reflexe master class *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* [dotazníkové šetření, 30.4.2023]. Po ukončení master class na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁴⁹ Tamtéž.

⁴⁵⁰ Tamtéž.

⁴⁵¹ Tamtéž.

⁴⁵² Tamtéž.

⁴⁵³ Tamtéž.

Jak vnímáte rozdíl mezi manipulovat a vztahovat se?

Studentka, 21 let: „Manipulace je více o poslušání, přijímání od druhého partnera, vedení jeho pokyny, určitá submisivita, ovládání, jsou zřetelné rozdíly. Vztahování se je více o vzájemné souhře, dávání si prostoru, podporování, přilnutí, kde se hranice obou prolínají.“⁴⁵⁴

Studentka, 22 let: „Manipulaci vnímám jako aktivitu. Hned mě po cvičení napadá dávat impulzy a proměňovat je, mít stav a věci pod kontrolou. Vztahovat se vnímám jako reakci, reaktivitu. Být přizpůsobivý, vázat se, potřebu mít pevný bod.“⁴⁵⁵

Student, 22 let: „Domnívám se, že nemám ambice manipulovat, vnucovat svoje ideje někomu jinému. Ani ale v manipulaci necítím negativní hierarchii, vnímám ji zde jako vyjasnění rolí, kdy jeden nabízí a druhý následuje. Ve vztahování se jako by byl otevřenější rámec, a současně vyrovnané role. Vzniká dialog, jenž ale vyžaduje větší úsilí, neboť role nejsou tak zřejmé.“⁴⁵⁶

Student, 24 let: „Odvozuji význam těchto dvou slov ze cvičení, ve kterém jsme pracovali se židlí a stolem. My jsme totiž z jejich účelové podstaty nemohli jimi pohnout, my jsme ale mohli hýbat sebou ve vztahu k nim. A to pro mě znamená vztahovat se. A následně slovo manipulace se promítlo do práce s kvádry, které následovaly poté. Na jednu stranu jsme my pohybovali objektem, ale díky tomu, že manipulace měla svá pravidla – držet se plochy, jsme naše tělo opět přizpůsobovali objektu, ačkoli jsme ho paradoxně ovládali. Tudíž jsme manipulovali i vztahovali se zároveň.“⁴⁵⁷

Jak můžeme tady a teď popsat vztah objektu a těla? Může se tělo stát objektem, nebo převzít, inspirovat se od objektu jeho vlastnostmi?

Studentka, 22 let: „Rozhodně se tělo může inspirovat jeho vlastnostmi. Tvar, hmotnost, váhu, způsob pohybu... Převzít pak vnímám jako něco, co odevzdává jeden druhému. V tom případě může objekt jen dávat impulzy, neboť svou neměnnou strukturou ani nic ztratit nemůže.“⁴⁵⁸

Student, 22 let: „Člověk člověku, tělo tělu může být partnerem i impulzem k transformaci. Ve vztahu těla a objektu je možné vymyslet nekonečno metafor. Například, když jsme pracovali s kvádry, které připomínaly cihly, měl jsem pocit, že se každý z nás zaměřuje na svůj projekt,

⁴⁵⁴ Reflexe master class *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* [dotazníkové šetření, 30.4.2023]. Po ukončení master class na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴⁵⁵ Tamtéž.

⁴⁵⁶ Tamtéž.

⁴⁵⁷ Tamtéž.

⁴⁵⁸ Tamtéž.

myšleno kvádr a že jsme to vlastně my. Brzy nato, jak jsme nabírali určitou zručnost, jsme se začali zajímat o kvádr toho druhého, obrazně o život našeho souseda, kterému jsme manipulací kvádru – jeho objektu pomáhali plnit plán, sen, přání...“⁴⁵⁹

Studentka, 21 let: *„Myslím, že tělo se může stát objektem. A tělo může mít kvalitu převzatou z objektu. Být jím inspirováno a čerpat z něj. Ačkoli se může zdát, že tělo a objekt jsou úplně rozdílné, tak mohou navzájem komunikovat.“⁴⁶⁰*

Student, 24 let: *„Subjekt a objekt se pro mě spojuje v masce.“⁴⁶¹*

⁴⁵⁹ Reflexe master class *Tělo umělce a tvar objektu – od fantazie k formě a frázi* [dotazníkové šetření, 30.4.2023]. Po ukončení master class na Katedře nonverbálního divadla (KND) Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Záznamy strukturovaných rozhovorů, písemně zpracované odpovědi a audiovizuální dokumentace semináře je uložena v osobním archivu autorky disertace.

⁴⁶⁰ Tamtéž.

⁴⁶¹ Tamtéž.



Obrázek 1 Trojrozměrný objekt, L.E.M (zdroj: fotografie Tomáš Strejček)



Obrázek 2 Mezi námi, objekt deska (zdroj: fotografie Pavlína Šimáčková)



Obrázek 3 Poutníci po hvězdách, objekt kmen (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



Obrázek 4 Poutníci po hvězdách, objekt trám (zdroj: fotografie Miloš Šálek)



Obrázek 5 Od Madlenky k Madle, objekt špulky (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



Obrázek 6 Hnízdo na nitkách, objekt kruh (zdroj: fotografie Miloš Šálek)



Obrázek 7 Za zrcadlem, objekt budíky (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



Obrázek 8 Za Zrcadlem, objekt čajový set (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



Obrázek 9 Tři židle, objekt kostým rekvizita (zdroj: fotografie Pavlína Šimáčková)



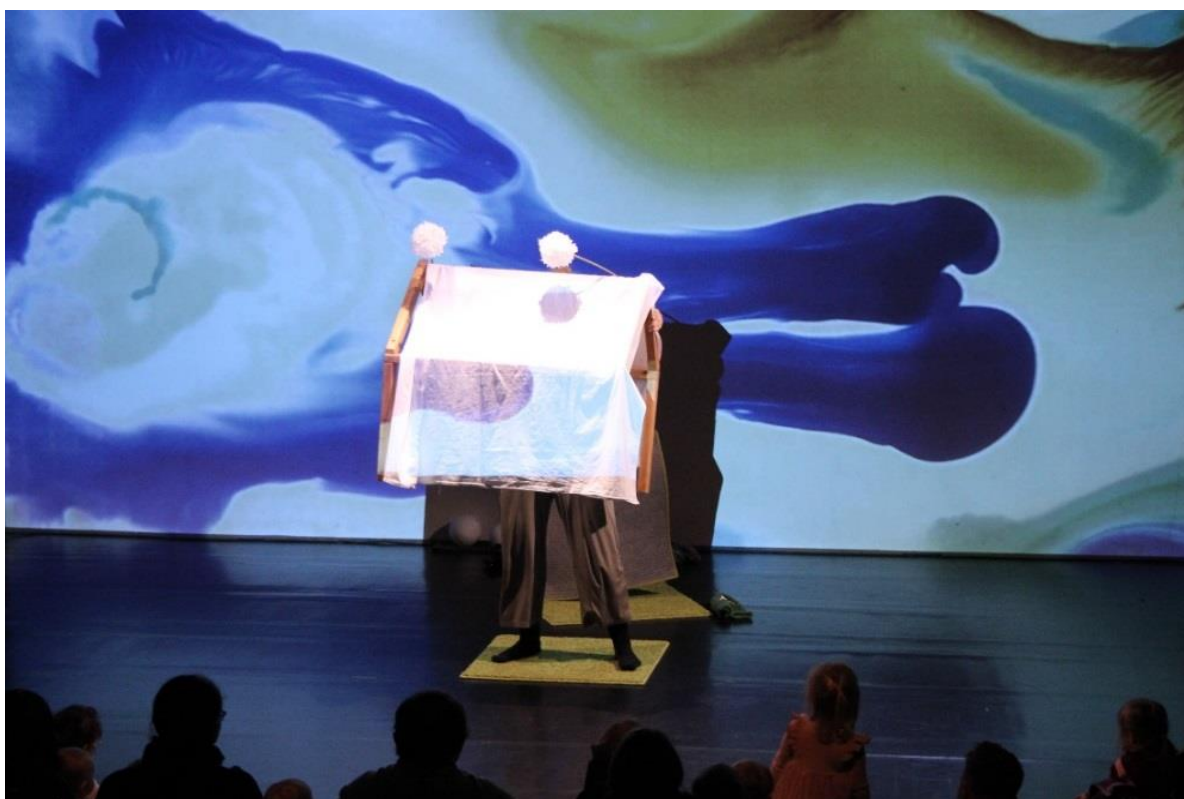
Obrázek 10 Nina plete slona, objekt klubko (zdroj: fotografie Anna Benháková)



Obrázek 11 Nina plete slona, objekt špulky (zdroj: fotografie Anna Benháková)



Obrázek 12 Hmyzí hotel Bzzzz, objekt dům (zdroj: fotografie Tomáš Strejček)



Obrázek 13 Hmyzí hotel Bzzzz, objekt maskou (zdroj: fotografie Tomáš Strejček)



Obrázek 14 Bez křidel bos, objekt štafle (zdroj: fotografie Jan Jambor)



Obrázek 15 Bez křidel bos, tělo a architektura (zdroj: fotografie Tomáš Strejček)



Obrázek 16 Půlnoc v pohraničí, subjekt dekorací (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



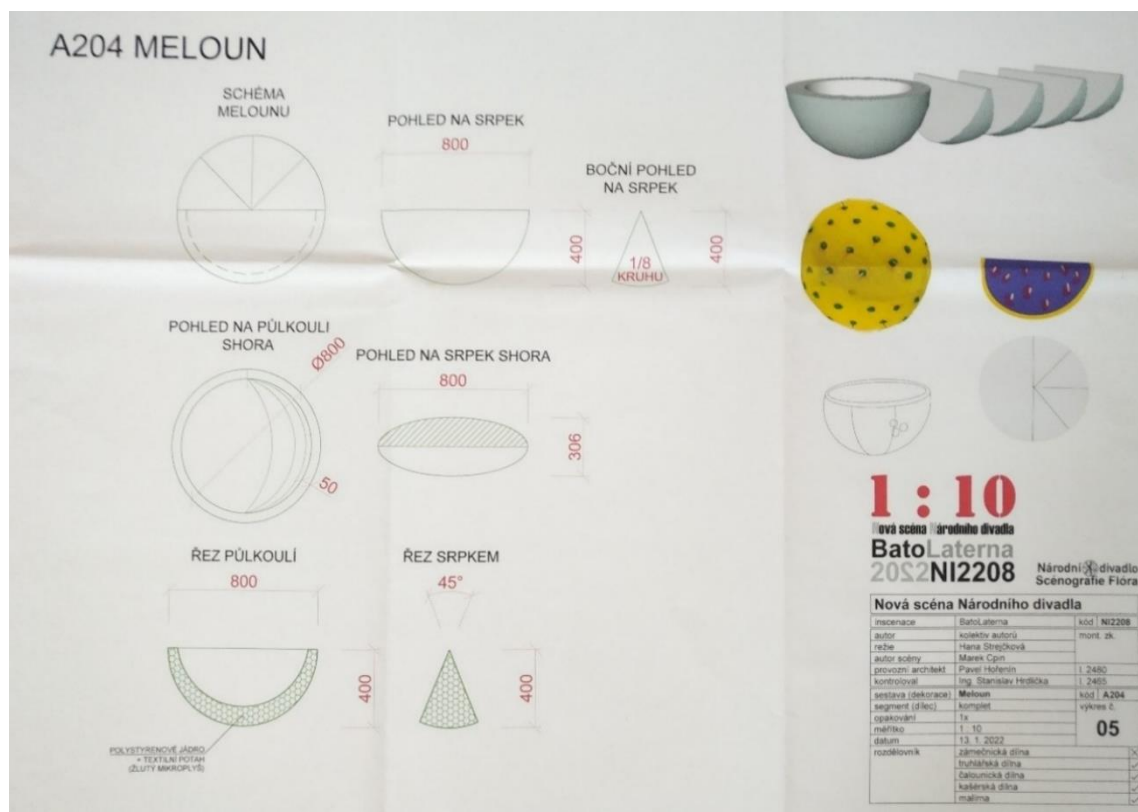
Obrázek 17 Půlnoc v pohraničí, objekt panenka (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



Obrázek 18 Pomerančová loď, tělo a papír (zdroj: fotografie Ivo Šafus)



Obrázek 19 Pomerančová loď, tělo a papír (zdroj: fotografie Anna Šolcová)



Obrázek 20 BatoLaterna, náčrtes objektu (zdroj: fotografie Hana Střežková)



Obrázek 21 BatoLaterna, oblé objekty (zdroj: fotografie Vojtěch Brtnický)



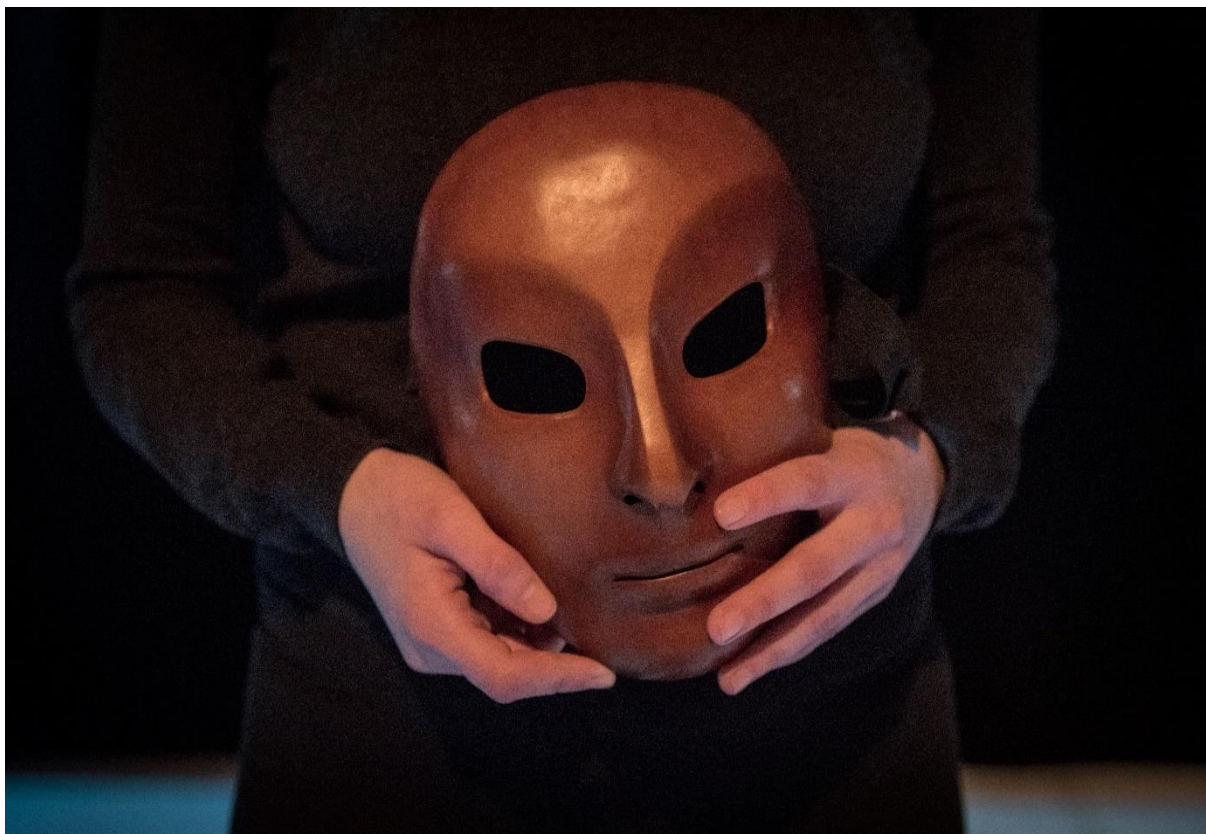
Obrázek 22 BatoLaterna, objekt ponožky (zdroj: fotografie Vojtěch Brtnický)



Obrázek 23 BatoLaterna (zdroj: fotografie Vojtěch Brtnický)



Obrázek 24 BatoLaterna, objekt špičky (zdroj: fotografie Vojtěch Brtnický)



Obrázek 25 Neutrální maska (zdroj: fotografie Anna Šolcová)



Obrázek 26 Neutrální maska (zdroj: fotografie Anna Šolcová)



Obrázek 27 Ztráty a nálezy, maska a linie (zdroj: fotografie Tomáš Strejček)



Obrázek 28 Ztráty a nálezy, maska objektem (zdroj: fotografie Radek Jílek)



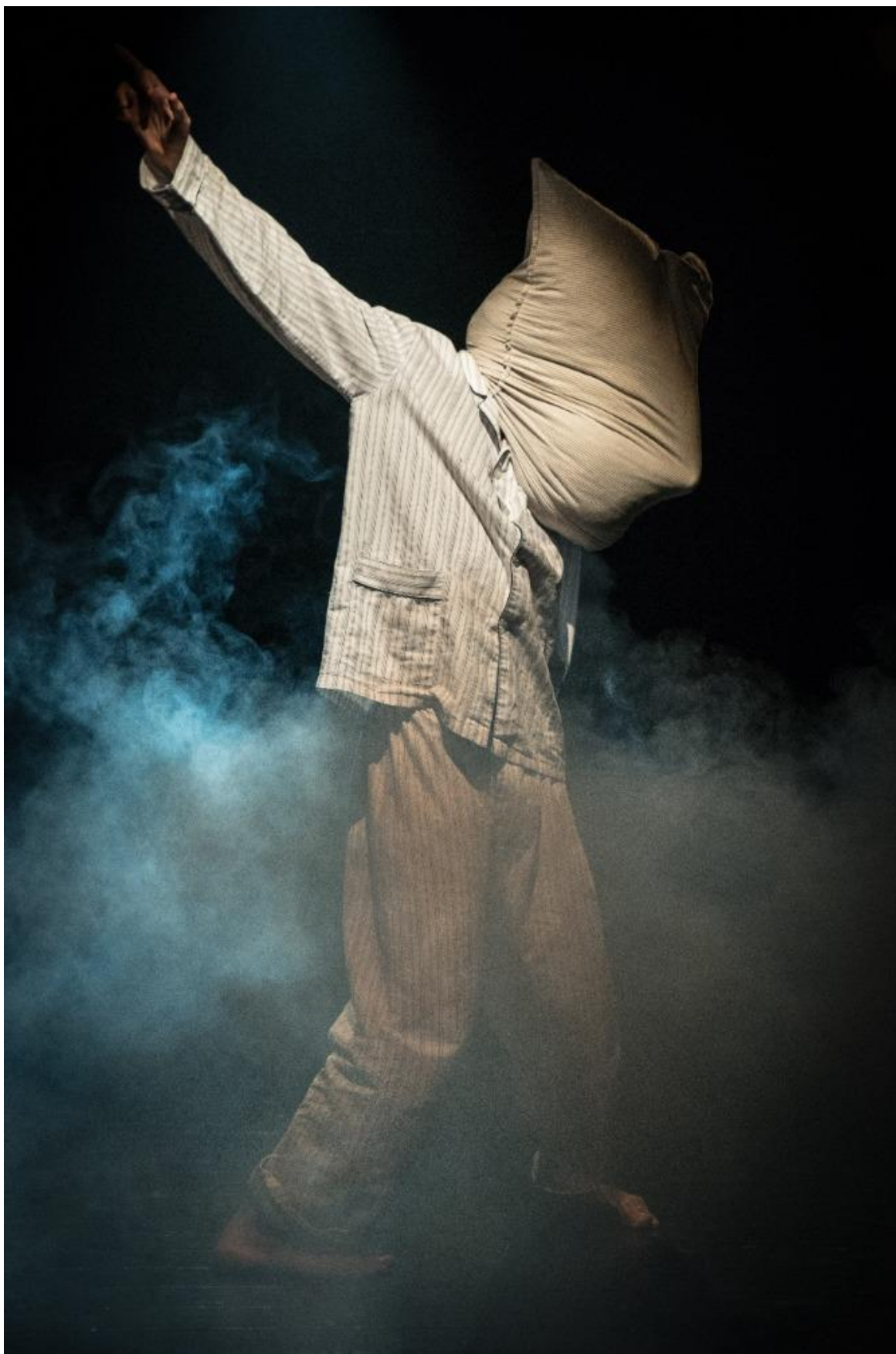
Obrázek 29 Ztráty a nálezy (zdroj: fotografie Tomáš Strejček)



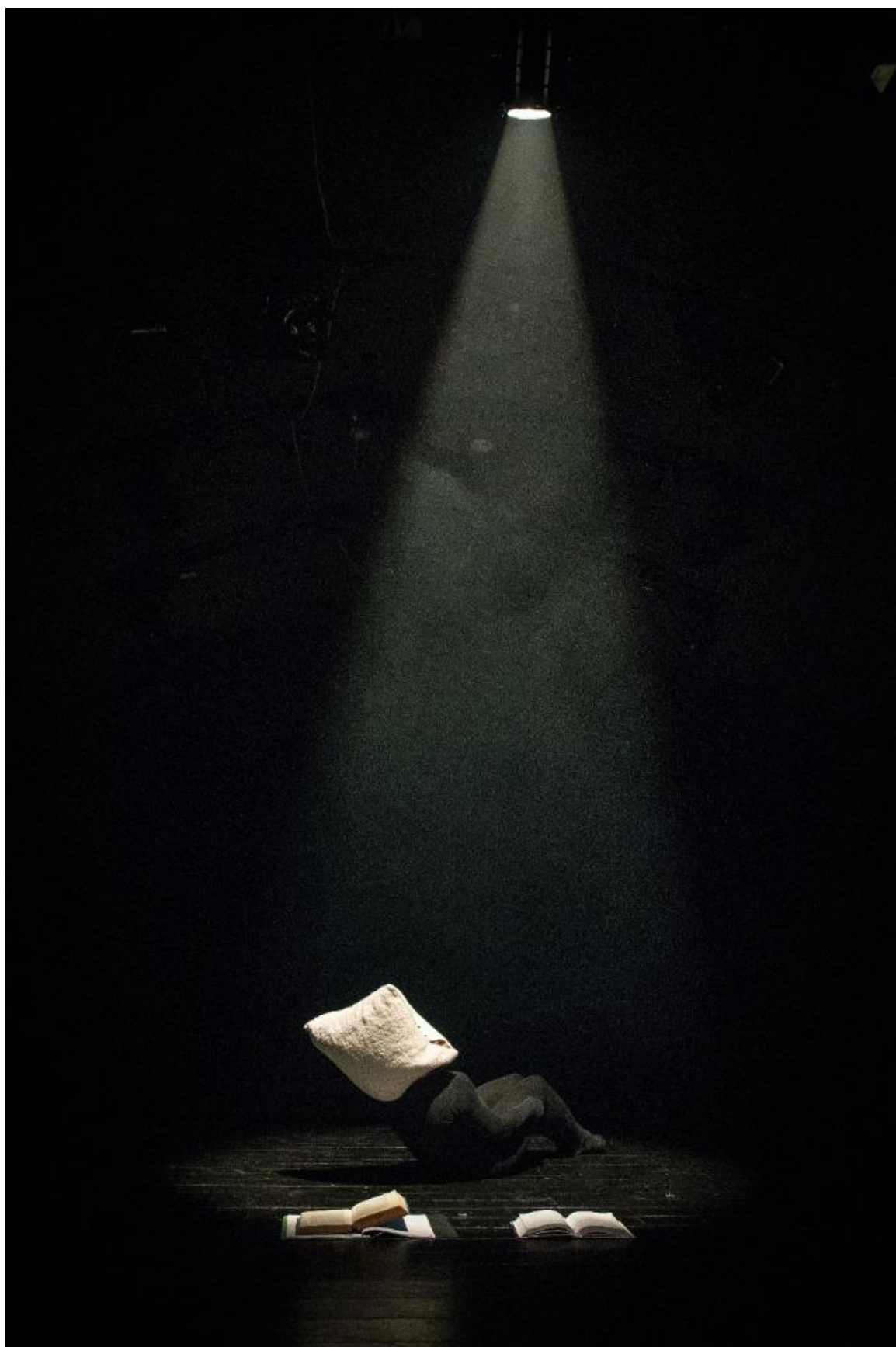
Obrázek 30 Objekt maskou (zdroj: fotografie Anna Šolcová)



Obrázek 31 Objekt maskou (zdroj: fotografie Anna Šolcová)



Obrázek 32 Objekt maskou (zdroj: fotografie Anna Šolcová)



Obrázek 33 Objekt maskou (zdroj: fotografie Anna Šolcová)