

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
DIVADELNÍ FAKULTA**

**OBOR SCÉNICKÁ TVORBA A TEORIE SCÉNICKÉ
TVORBY**

**SCÉNIČNOST A HUDEBNOST
HUDEBNÍ ZÁKLAD HERECKÉHO PROJEVU
V INSCENACI SCLAVI (EMIGRANTOVA PÍSEŇ)
SOUBORU FARMA V JESKYNI**

Školitel: Prof. Jaroslav Vostrý

Praha 2008

MgA. Hana Varadzinová

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

**PROGRAM STAGE CREATION AND THEORY OF STAGE
CREATION**

**SCENIC AND MUSICAL ASPECTS
OF PERFORMANCE
MUSICAL PRINCIPLES OF ACTING IN THE PERFOR-
MANCE SCLAVI (SONG OF AN EMIGRANT)
BY FARM IN THE CAVE**

Head of the doctorate program: Prof. Jaroslav Vostrý

Prague 2008

MgA. Hana Varadzinová

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou prací s názvem

**SCÉNIČNOST A HUDEBNOST
HUDEBNÍ ZÁKLAD HERECKÉHO PROJEVU V INSCENACI SCLAVI
(EMIGRANTOVA PÍSEŇ) SOUBORU FARMA V JESKYNI**

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

Praha dne

.....
podpis studenta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Základním tématem mé práce je charakteristika specifík zpěvně mluvního projevu a tvorba postavy v inscenaci Sclavi divadelního studia Farma v jeskyni.

Specifický divadelní jazyk Farmy je podmíněn specifickým procesem zkoušení. Výchozím bodem pro tvorbu je expedice k přímému živému kulturnímu zdroji (v tomto případě k rusínskému etniku na východní Slovensko) a obsáhlá rešerše k tématu (emigrace). Nedílnou součástí tvorby jsou herecké tréninky, pohybové i hlasové, a to základní trénink, sloužící ke kontinuálnímu rozvíjení a rozšiřování hercových fyzických a hlasových možností, a specifický trénink, zaměřený na elementy kulturně estetických a tematických specifík k danému představení. Zaměřuji se na naši práci s písněmi, od chvíle, kdy jsme je zachytili na expedici, jejich selekci, proces práce s nimi a jejich transformaci do tvaru, v jakém se objevují v inscenaci, až po zaznamenání finálních hudebních kompozic. Herectví a herecká tvorba ve Farmě má rovněž svá specifika. Zabývám se procesem tvorby charakteru i vnějškového tvaru a výrazu své postavy ve Sclavech – Poľany, a z jejího úhlu pohledu nahlížím na příběh a jednotlivé situace v představení.

Jsem zakládající členkou Farmy v jeskyni, pracovala jsem na všech inscenacích, a tak mohu popsat vývoj práce v rozmezí tří inscenací. Zaměřuji se především na transformaci zpěvně mluvního projevu a proces herecké tvorby, ale všímám si i vývoje tréninku a dramaturgické práce. Popisuji jak posun v kolektivní práci skupiny, tak svůj vlastní, týkající se především uchopování a přístupu ke specifické herecké tvorbě. V kontextu dalších inscenací (předcházející a následující) jasněji vyplývá postavení Sclavi a jejich význam v celkovém vývoji Farmy v jeskyni.

ABSTRACT

The main topic of my thesis is to give the characteristics of specific features of the singing-talking type of expression, and the way of creating a character in the production of Sclavi by a theatre studio Farm in the Cave.

The specific Farm's theatre language is conditioned by a specific process of rehearsing. The start point for our creative work was an expedition to the direct live culture source (in this case to the Ruthenian ethnic group in eastern Slovakia), and an extensive literature search into this theme (emigration). The actors' trainings are an integral part of the creative process, both motion and voice training, specifically it is a basic training leading to continuous development and expansion of actor's physical and vocal abilities, and a special training focusing on elements of culturally aesthetic and thematic specific aspects to the given production. I will talk about our work with songs since the moment we collected them at the expedition, their selection, the process of working with them and their transformation to the form in which they appear in the production, up to the musical notation of final musical compositions. The kind of acting and creating a performance in Farm is also very specific. I will describe the process of creating a character and also external form and expression of my character in Sclavi – the character of Poľana, and from her point of view I will look at the story and the individual situations in the production.

I am a founding member of Farm in the Cave, I have worked on all our performances, and so I am able to describe the development of our work within the range of three productions of ours. I will focus especially on the transformation of singing-talking type of expression, and on the process of actors' creativity and forming up, but I will also give attention to the development of trainings and dramaturgical work. I will describe both, the shift in the collective work of the company, and my own development regarding mainly the way of grasping and approaching the specific creative process. In the context of other performances (the previous and the following) the position of the Sclavi production comes out more clearly, as well as its significance in the whole development of Farm in the Cave.

OBSAH

Úvod	8
ČÁST I: Příprava a zdroje představení Sclavi	
1. Idea inscenace a inspirační zdroje	10
1.a. Hudební (lyrický)základ	10
1.b. Inspirace Čapkovým Hordubalem	11
1.c. Inspirace dalšími zdroji	13
2. Herectví Farmy a moje postava	15
2.a. Herecký výraz ve Farmě	15
2.b. Práce na postavě	18
2.c. Má role ve Sclavech – Poľana	19
2.d. Srovnání herectví v činohře a ve fyzickém divadle	26
3. Tréninky	28
3.a. Pohybový trénink	28
3.b. Hlasový trénink	34
3.c. Práce s písněmi, intonacemi textů a rytmy	40
4. Expedice	47
4.a. Expedice I.	48
4.b. Expedice II.	56
4.c. Písně z expedic a jejich tématické rozdělení	67
4.d. Další materiály z expedic: Nahrávky, dopisy a fotografie	89
ČÁST II: Postava Poľany v celku inscenace (po jednotlivých situacích)	92
Shrnutí	146

ČÁST III: Místo Sclavi ve vývoji Farmy a postavení zpěvně mluvního projevu	150
1. Sonety temné lásky	151
2. Sclavi	158
3. Čekárna	160
Shrnutí	166
Závěr / Postavení a význam inscenace Sclavi	173
Seznam literatury	175

Příloha 1 Fotografie

Příloha 2 Ukázky z dopisů emigrantů

Příloha 3 Notové záznamy písní z expedic

Příloha 4 Notové záznamy kompozic z inscenace

Příloha 5 Tvůrci představení Sclavi

Příloha 6 DVD záznam inscenace Sclavi

ÚVOD

Mezinárodní divadelní studio Farma v jeskyni je zaměřené na tvorbu, vývoj a výzkum lidského výrazu, zabývá se studiem specifických (uměleckých) i nespecifických scénických projevů a souvislosti scéničnosti a scénovanosti v divadle i mimo ně. Hledá tělesnou artikulaci toho, co se slovem ani jiným médiem nedá vyjádřit. Pro inscenace souboru Farma v jeskyni je charakteristická přesná rytmická orchestrace a silný individuální přístup. V herecké práci je kladen důraz na jednotu pohybu a vokálního projevu, herecká tvorba a projev jsou inspirovány hudbou. Cílem mé práce je zkoumat specifický přístup k tvorbě inscenace a postavy, a to především z hudebního hlediska, předmětem zkoumání je mi inscenace Sclavi – Emigrantova píseň a má role v ní – Poľana. Zároveň tak definuji postavení a význam Sclavů ve vývoji Farmy v jeskyni.

V první části práce se věnuji zdrojům a procesu přípravy představení Sclavi. Zkoumám specifika hereckého výrazu a přibližuji kořeny své postavy ve Sclavech – Poľany. Specifický přístup ke tvorbě v procesu přípravy inscenace prakticky znamená kontinuální trénink, popisuji tedy stručně trénink pohybový, podrobněji trénink hlasový a práci s písněmi. Nezastupitelným zdrojem inspirace pro vznik inscenace byly expedice (v tomto případě) na východní Slovensko, tedy materiály a živý kontakt se zdejší atmosférou, proto přibližuji tato setkání. Podrobněji rozebírám písňový materiál, který jsme si z expedic přinesli.

Ve druhé části se zabývám samotnou inscenací, na děj nahlížím z pohledu své role - Pořany. V jednotlivých situacích popisuji vznik a transformaci motivací, pohybových a hudebních partitur, a taktéž jejich finální podobu.

Ve třetí části se zaměřuji na vývoj specifického procesu práce – hudební, pohybové, herecké i dramaturgické – v rozmezí tří inscenací Farmy v jeskyni, a to Sonety temné lásky, Sclavi a Čekárna.

ČÁST I.: PŘÍPRAVA A ZDROJE PŘEDSTAVENÍ SCLAVI

1. IDEA INSCENACE A INSPIRAČNÍ ZDROJE

1.a. Hudební (lyrický) základ

Inscenace Sclavi je založena na principu hudebním (lyrickém), převládá zde (jako v hudbě) kompozice nad dějem a (jako v lyrice) způsob prožívání nad logikou faktů, která tento děj tvoří. Je tu samozřejmě nějaký příběh, ale nerozvíjí se v příčinně časové posloupnosti dějových fakt, ale vine se představením spíše jako vnitřní linie, scéna od scény se vyvíjí spíše intuitivně, jako jeden hudební motiv vychází z druhého. Příběh inscenace souvisí s problémem emigrace, vykořeněnosti, touhy po domově. Samotné slovo „sclavi“ má dvojí význam, a to „Slované“ i „otroci“. Jak moc jsme schopni potlačit svou lidskou důstojnost, jakého jsme schopni sebezapření, abychom přežili? Jak moc jsme schopni ublížit sobě i ostatním, abychom uskutečnili svůj sen? Sclavi jsou snem umírajícího člověka, ve kterém se prolínají jeho představy se skutečností a se vzpomínkami na život v emigraci. V ději inscenace se prolínají dvě linie, a to intimní příběh rodiny, kde nám byla inspirací novela Karla Čapka „Hordubal“, a scény kolektivní, kde jsme se inspirovali jinými zdroji, např. slovanským rituálem nebo materiály z našich expedic.

1.b. Inspirace Čapkovým Hordubalem

V Čapkově novele se Juraj Hordubal vrací po osmi letech z Ameriky, kde těžce pracoval. Doma nechal ženu (Poľanu) a malou dcerku (Hafii). Teď, když se vrací, představuje si, jaké to bude krásné, až je znovu obejmě, až se ujme svého hospodářství a zvelebí je, jak všem ve vesnici vytře zrak. Ovšem když vstoupí do reality, všechno je jinak. Žena je chladná, dcera ho nepoznává a na jeho židli sedí jiný chlap. V hospodě s ním jedná jako s cizákem a vysmějí se mu, co je za hlupáka, že si neumí ženu ohlídat. On si nechce, nedokáže připustit, že by o ženu přišel, ona se zas nechce vzdát svého milence. Tak se Hordubal rozhodne vyřešit situaci tak, aby všem bylo dobře a aby lidem zacpal pusy. Oznámí, že provdá své dítě za Štěpána (to je ženin milenec), a tak mohou žít všichni spolu – vždyť jsou rodina.

Čapek věnuje mnoho prostoru vnitřním pochodům Hordubala. Poľana je zde těhotná se Štěpánem, a evidentně nemá zájem, aby Hordubal jakkoli zasahoval do jejího života. Také zde hrají roli Hordubalovy peníze, které si přivezl z Ameriky. Hordubal je zabit (vlastně zbytečně, protože už prakticky umírá) a Poľana obviněna z jeho vraždy, ačkoli kdo je skutečně zabil, se nedozvíme. Závěr knihy je věnován soudnímu procesu s ní.

Při naší expedici mezi Rusíny jsme se setkali s tématem emigrace a slyšeli mnoho příběhů o lidských osudech, které emigrace ovlivnila či poznamenala. Proto když nám dramaturgyně Jana Pilátová přinesla tuto knihu, jejíž protagonisté jsou Rusíni a jejímž hlavním tématem je tragédie člověka vracejícího se po letech z Ameriky, cítili jsme tu velký potenciál možností, ze kterých můžeme čerpat.

My jsme samozřejmě neměli v úmyslu inscenovat Čapkova Hordubala, novela nám spíše posloužila jako odrazový můstek pro tvorbu situací, stala se jedním z inspiračních zdrojů. Vytvářeli jsme linie postav zhruba na základě charakterů v Hordubalovi: toto drama čtyř lidí se z hlediska konkrétního děje stalo osou celé inscenace. Dále budu naše postavy nazývat jmény z knihy, i když se od nich mnohdy vzdalují. Děj je nazíraný z pohledu Hordubala, ale na rozdíl od naší předchozí inscenace „Sonety temné lásky“, kde je ústředním hrdinou jeden člověk (Lorca), jsou zde linie různých postav víceméně rovnocenné. Hordubal se vrací domů – tedy on si myslí, že se vrací domů, na známá místa, k milovaným lidem, myslí si, že vše najde tak, jak to kdysi zanechal. Vrací se domů prožít svůj sen o domově a celou dobu se snaží za tento svůj sen bojovat. Ale je to marný boj, který mu ubírá sílu a neodvratně musí skončit jeho smrtí. Je osamělý, je tu cizincem, s ostatními se mívá. Vrací se do míst, kde mezitím uběhl velký kus života, kde si zvykli na jeho nepřítomnost, navíc zde nikdo nemá vlastní emigrantskou zkušenost, proto je Hordubal cizí, vyděděný a vydělený svou zkušeností, snad mu i závidí, protože má peníze. Pro vesničany je setkání s ním jako setkání s mrtvolou: bojí se ho, štítí se ho, a tedy ho mohou akceptovat jedině tehdy, když zemře.

Důvod, proč jsme si zvolili Čapkova Hordubala jako zdroj pro práci na inscenaci, byl především ten, že téma novely (emigrace) a umístění příběhu (Podkarpatská Rus) korespondovalo s naší rešerší v této oblasti a nabízela se zde dramatická linie příběhu, na které jsme mohli stavět, a také jsme zde našli materiál pro hereckou práci na liniích postav.

1.c. Inspirace dalšími zdroji

Další zdroje, ze kterých vzešli Sclavi, bych rozdělila do dvou skupin. První zahrnuje práci s materiály týkajícími se V. Nižinského, protože původně jsme chtěli vytvořit inscenaci o něm. Tak jsme studovali jeho životopis, jeho choreografie, jeho kresby. V této souvislosti jsme nemohli minout tvorbu I. Stravinského, především tu inspirovanou slovanstvím, tj. „Svěcení jara“ a „Svatby“. Pracovali jsme s několika rytmy, které v nich použil, a zařadili jsme je též do hudebních struktur představení. V této souvislosti jsme se také dotkli tematiky slovanského rituálu, kde nás zaujala velká pospolitost a soudržnost komunity, ale zároveň velká krutost k nějak provinilým a nechtěným.

Druhým zdrojem jsou materiály získané na našich expedicích na východní Slovensko mezi Rusíny. Hlavním tématem, které nás zajímalo, bylo téma emigrace. Snažili jsme se ale zachycovat všechno zajímavé, všechno specifické. Od písní přes osobní příběhy až po místní zvyky a náboženství. Nahrávali jsme mluvené slovo, písně i zábavu v hospodě, a s těmito autentickými intonacemi jsme pak pracovali. Využili jsme také fotografie. Jedním z důležitých „úlovků“ byly též autentické dopisy emigrantů, ze kterých jsme vycházeli velmi významně.

Téma emigrace je nesmírně široké, táhne se lidskou historií a i v současnosti je palčivým problémem lidské společnosti. Navíc v oblasti, která se stala předmětem našeho zkoumání, emigrace (z ekonomických důvodů) byla a je významným faktorem ovlivňujícím život zdejších lidí. My jsme hledali co nejvíce různých výpovědí, materiálů a textů, zajímaly nás především osobní příběhy a postřehy (v představení jsme

využili např. autentické výpovědi ukrajinských prostitutek pracujících v zahraničí). Hledali jsme paralely a styčné body tohoto tématu s životem Nižinského. V této souvislosti nás zaujala postava agenta (agent byl ten, co v zahraničí zprostředkovával práci, byl to samozřejmě také emigrant a svým soukmenovcům měl pomáhat, nezřídka je však využíval a odíral, jak jen to šlo), jako takový agent nám připadal i Ďagilev (Nižinského impresário), ačkoli jejich vztah byl zcela specifický.

Snažili jsme se nalézat odpovědi na otázky, jaké pocity mají lidé, kteří procházejí touto zkušeností a jak transformovat tyto pocity do našeho fyzického jazyka. Jak lidé bojují se svou nejistotou ve světě, který je jim cizí. Musí se v tomto prostředí přetvařovat (tedy i přetvarovat), nerozumí řeči, ale je pro ně životně důležité chápat, a to vyžaduje jiný (vyšší) druh soustředění v jednání. Také jsme si kladli otázky ohledně zachování jejich identity v tomto prostředí a toho, co jim pomáhalo přežít. Lidé se sdružovali do komunit, které jim poskytovaly útěchu a ochranu (my jsme v inscenaci pracovali s paralelou staré slovanské kultury), zabývali jsme se také tím, jak komunita reaguje na cizí element (v tomto případě na Hordubala).

2. HERECTVÍ FARMY A MOJE POSTAVA

2.a. Herecký výraz ve Farmě

Základním prvkem, který přenáší sdělení, je herecký výraz, na něm záleží, zda bude představení srozumitelné a zda přivede diváka k empatii, obzvláště když nekomunikujeme s diváky na verbální úrovni. Co rozumím pod pojmem výraz? Je to co nejadekvátnější zveřejnění toho, co se děje v lidské duši, vizualizace emoce, zachycení duševního stavu v určité situaci. Pojem výraz chápeme buď ve významu výraz konvencionální, tedy dohodnutý (např. líbání rukou jako vyjádření díků), nebo jako výraz spontánní, jako bezprostřední reakci. Pokud mluvíme o autentickém hereckém výrazu, myslíme tím, že se opouští typizace, obory, předem daná schémata a v tvorbě se klade důraz na hercovu individuální představivost, fantazii i pozorování. Směřování od objektivního zobrazování k subjektivnímu můžeme pozorovat i ve výtvarném umění už od impresionismu, stalo se důležitým pohlízet na svět z osobní perspektivy a tento pohled prezentovat divákům. V herectví je ale tento „sebevýraz“, toto „sebevyjádření“ sporné, může vést k sebe prezentaci, k expozici vlastních hercových osobních pocitů, a to není podstatné, sdělné, ani srozumitelné, zkrátka je to natolik introvertní, že tomu diváci nemusí porozumět a může je to nechat chladnými.

My se snažíme o to, aby náš výraz byl srozumitelně artikulovaným jednáním, byť naším hlavním výrazovým prostředkem není slovo, ale pohyb a hudba. Snažíme se o to, aby náš výraz byl objektivní. Hledáme přímou, ryzí energii, hledáme pravdivou emoci. Postavy, jejich charakter a jednání nachá-

zíme také ve svém nitru, zkušenostech, představách. Tvoříme obraz, jehož skutečné kontury vyniknou jedině tehdy, když v momentě jeho uvedení jsme bytostně přítomni, použijeme-li k jeho vykreslení skutečnou, osobní energii, a tu se snažíme předat divákům. Nejde o sebe prezentaci, neinterpretuji sebe, svůj soukromý život, názor, jednání, ale používám své osobní zdroje: ty jsou prostředkem, slouží vytváření svébytné organické existence postavy. Protože naše práce nestojí na sémantice slov (jako v činohře) a v pohybu nepoužíváme konvencionalizované znaky (pouze někdy záměrně ve výjimečných případech) ani vysvětlující ilustrace (jako např. v pantomimě), nesnažíme se apelovat na divákův intelekt, ale spíše ho vyzýváme ke spoluprožitku. Naše herectví je expresivní. Chceme, aby náš pohyb v prostoru, naše jednání bylo vnímáno jako hudba, dotýkáme se diváka zevnitř, snažíme se přímo zasáhnout jeho emoce a vyzýváme ho k tomu, aby si sám utvářel obrazy. Naše představení nejsou lineární, epická jako román, ale jsou zhuštěná, snažíme se, aby byl celek obsažený v každém okamžiku, a tomu také odpovídá proces zkoušení: pod každou scénou, pod každým gestem se skrývá obsáhlá minulost, plná barev a významů, snaha o to, aby každá scéna mohla fungovat jako samostatný celek, aby byla sama o sobě dramatem.

Spontánní a přirozené musíme uspořádat do fixního tvaru, přičemž musíme dbát na formální, estetickou kvalitu: „forma“ (tělesné tvarování) je jediným zdrojem i způsobem sdělení obsahu, vlastně s ním splývá. Zatím každá naše inscenace se stylem výrazně lišila, to samozřejmě záviselo na tématu, které jsme zpracovávali. Zatímco v Sonetech temné lásky, kde jsme objevovali specifika andaluské kultury, jsme

se inspirovali vnější formou toreadorskou a flamenkovou, při práci na Sclavech jsme začali pracovat na vývoji vlastního tréninku a na vlastním pohybovém zdokonalování, a estetickou stylizaci (Nižinského choreografie, tj. využití čehosi apriorně daného) jsme přenesli pouze do části inscenace.

Ve Sclavech hraje důležitou roli velmi silná, jaksí neotesaná energie. Sclavi jsou mnohem syrovější než naše další inscenace Čekárna, kde jsme se vyloženě zaměřovali na detailní preciznost formy, což souvisí s přirozenou snahou o zkvalitňování našich výrazových prostředků. Je tedy pro nás samozřejmě důležitý i estetický aspekt, ale na rozdíl např. od baletu, kdy se může stát, že půvab apriorní formy zastíní obsah (tím netvrdím, že se nám to nikdy nestalo, stalo, ale pak jsme rychle hleděli pracovat na resuscitaci situací), snažíme se vycházet z jednání: jednání je základní intencí, fyzická vnější forma je zde prostředkem k jeho realizaci, který se ovšem v okamžiku jeho prezentace sama stává obsahem, původní látka ve smyslu intence tvarem, „jak“ se mění v „co“. My netvoříme apriorní choreografii (pouze výjimečně s určitým záměrem), tvar krystalizuje postupně z intence (souboru motivů), anebo když je forma (výjimečně) předem daná, pak se vzhledem k této intenci transformuje.

Pokud mluvím o výrazu, nesmím zapomenout na další složku, a tou je hudba. Hudba je vlastně čistým výrazem, je spojena s emocemi jakoby oddělenými od toho, co je vyvolalo, působí přímo a právě v tomto smyslu je organická a přirozená. Skrze hudbu nebo zpěv se uplatňují emoce jako takové, je to jakoby nezprostředkovaná exprese, pořádající (a teprve jaksí dodatečně zprostředkovávající) tvůrčí vůle se uplatňuje v rovině jejich co nejadekvátnějšího podání, komunikace,

kteřá se v hereckém projevu odvozuje z jednání. Hudba ne-
potřebuje vysvětlování. Je to vibrace a záleží ovšem nejen
na její síle, opravdovosti, ale také na její artikulaci a tvaro-
vání, co neadekvátnější této síle a opravdovosti, zda zasáh-
ne posluchače (diváka) a probudí v něm rezonanci. My takto
vnímáme i práci s pohybem, v každém tělesném projevu hle-
dáme hudbu (vibraci), jak v detailu, tak v celcích a
v souznění a synchronizaci s partnery. Také mluvní výraz je
u nás spojený s melodií (tvarem) intonace, hudebně dotváří
atmosféru, ale při jeho uplatňování (realizaci) se prostřed-
nictvím tohoto tvaru vracíme ke zdrojům, intenci, pohnutí,
z nichž slova vznikla.

2.b. Práce na postavě

Jaký je ve Farmě proces tvorby postavy? Základem je práce
na partiturách, tedy pohybových strukturách, které vycháze-
jí z vnitřních podnětů, vyrůstají z podhoubí představivosti,
vznikají z niterných obrazů, otázek a asociací k tématu (re-
šerše k tématu jsou obsáhlé – autentické výpovědi, literatu-
ra, filmy, fotografie, snažíme se být otevřeni a hledat impul-
sy, které v nás rezonují, všude kolem sebe). Dále pak s nimi
pracujeme, snažíme se nalézt co nejvhodnější fyzické vyjád-
ření postavy, která postupem času získává konkrétnější ob-
rasy. Významným charakterotvorným prvkem je to, jak po-
stava jedná v kontaktu s partnery. Prostřednictvím partitur
tedy vstupujeme mezi sebou do komunikace a takto, vlastně
nezávisle, bez předem dané kostry, vznikají situace, jejichž
smysl odhaluje režisér zvenčí a pak je, podle vnitřního
smyslu, řadí a spojuje ve větší celky (pracujeme systémem
montáže). Herec pak zpětně odhaluje nové vlastnosti a bar-

vy své postavy. Samozřejmě je pak zásadně důležitá individuální, osobní herecká práce na vnitřním světě postavy, aby jednání v prostoru a v situacích vycházelo z bohatého podhoubí.

Vzhledem k tomu, že nepracujeme s předem daným scénářem a nemáme tedy předem dané ani postavy, charakter a vlastnosti postavy se formují během procesu zkoušení. Na začátku jsou rešerše k tématu, nastíněné linie postav. Já se samozřejmě snažím vytvořit si představu o celku své herecké linie (tedy ve fázi, kdy už je jasnější téma a situace, na kterých se pracuje), ovšem ta se v průběhu zkoušení mění, rozbíjí se, dodávají se nové impulsy, nová zbarvení. Budování kontinuálního vývoje postavy od začátku inscenace do konce se podobá sisyfovskému valení kamene, ale je to nutné, protože bez celkové představy se nevynořují detaily. Člověk musí být trpělivý, protože celkový obraz své postavy získá až v okamžiku, kdy je jasná struktura celku inscenace. Pro mě je důležitý pojem o celku, jak se má postava vyvíjí v průběhu představení, je to důležité pro vědomou kontrolu nad postavou, pro to, abych věděla, jak dávkovat energii, abych ovládala jednání postavy a jeho vývoj v celku představení. Ale přirozeně nějakou dobu trvá, než se představení tzv. vyhraje, tedy herci začnou ovládat představení a ne naopak.

2.c. Má role ve Sclavech - Poľana

Za začátek práce na Sclavech bych označila expedici na východní Slovensko. Režisér měl v plánu pracovat na tématu Nižinského, a tak předpokládám, že původně chtěl spojit materiály z expedice právě s ním. Nebylo ovšem jasné, na

čem kdo bude konkrétně pracovat, nějaké rozdělení rolí. Pracovali jsme tedy nezávisle na různých věcech (písně, choreografie Nižinského, podněty k tématu emigrace), rozvíjeli a snažili se zdokonalit práci s tělem (trénink) a učili se vytvářet partitury. Měla jsem (jako každý) několik partitur, se kterými jsem pracovala. Byly na sobě nezávislé, v každé jsem řešila nějaký nápad, úkol, nebo problém. Pro mě bylo velmi vítaným impulsem setkání s Čapkovým Hordubalem, protože jsem získala konkrétnější obrys toho, čím se budu zabývat, vlastní téma. Na začátku nás bylo pět herců a každý dostal za úkol jednu linii z knihy – Hordubal, muž vracející se z Ameriky, Poľana, jeho žena, Hafie, jejich dcera, Štěpán, čeledín a milenec Poľany, a Sousedka, linie zahrnující charakter (nejen) žen, které pozorují a komentují dění. Šestý herec, který se podílí na představení, se připojil o něco později. Měl za úkol vytvořit partnera, jakýsi protějšek k postavě Sousedky a kromě toho celé představení hraje na akordeon. Já jsem dostala za úkol Poľanu.

Musím říct, že jsem byla velice šťastná, protože Poľana se stala na dlouhou dobu mým jediným pevným bodem v práci. Celé to období začátku zkoušení Sclavi bylo obdobím hledání, jak v herecké práci, kde mě dost sužovala nekonkrétnost jejího směřování: chybělo mi, že nemáme tušení, jak bude vypadat výsledek, nevěděla jsem, čeho se chytit, partitury byly od sebe hodně vzdálené, celá práce měla obrovský rozpětí, byla jsem nešťastná, že nemám „úkol“, na kterém pracovat, a to ani v tréninku, který teprve vznikal. Takže Poľana se mi stala záchranou, která mi dodávala alespoň trochu sebejistoty a sebedůvěry.

Co tedy tento úkol prakticky znamenal? Samozřejmě prostudovat charakter Čapkovy Pořany. Bylo potřeba, abych hledala fyzický gestus postavy, abych našla motivace pro její fyzické jednání v situacích. Měli jsme každý vyhledat slova, slovesa nebo věty, které vyjadřují pohyb, činnost, asociují akci nebo emoci, která motivuje či zabarvuje akci, slova, která jsou charakteristická pro danou postavu.

Uvedu některé příklady, které jsem vybrala: „*jíkávě vydechla, zvedla ruku k čelu*“, „*sedí vzpřímena a zírání do prázdna*“, „*hledí, jako by ji vyřezal z kosti*“, „*prochází chodbou nenávisti, jež se nad ní zavírá jako voda*“, „*na zápraží vychází Pořana a stane jako zkamenělá, oči vytřeštěny, ruce přesilně tiskne k prsoum a prudce, jíkávě vydechuje*“, „*žďuchá holčičku do zad*“, „*stojí na zápraží, ruce složeny na prsou, a suchýma upřenýma očima se dívá do dvorku*“, „*zvedá oči, jakoby chtěla něco říci, jakoby toho chtěla říci nějak mnoho, až jí to cuká rty, ale spolkne to a jde po svém, neboť je vždycky co robit*“, „*rovná je, rovná jako mladice*“, „*jedí rychle a mlčky, Pořana sama dá stěží něco do úst*“, „*něco tvrdého, něco zlého je v Pořanině tváři*“, „*nezeptá se, jen upřeně hledí*“, „*Pořana sbírá talíře ze stolu, zsinálá, až jí zuby jektají*“, „*dveře se otevrou a stojí tu Pořana, jako stín...nic, jen rychle dýchá...opírá se o veřeje, nohy jí klesají, a mlčí...tvář je zase neproniknutelná...Do Pořany náhle vjíždí spěch*“, „*do dvorce vklouzla Pořana, udýchaná, zardělá, zarázila se když uviděla Juraje, zastavila se a povídá nějak překotně...najednou má plné ruce práce, sype slípkám, mete zápraží a kdesi cosí*“.

Čapek Pořanu popisuje jako šlachovitou, tvrdou, „rovnou“, úsečnou až strohou ženu, zároveň velmi vášnivou, jejíž vá-

šeň je tím více sžíravá a zničující, čím více ji skrývá a ovládá. K dceři má poněkud indiferentní vztah, spíše ji využívá, ale není v tom zlý úmysl, není rafinovaně úskočná, využívá ji prostě proto, že je nejbliž po ruce. Když chce prosadit svou, nekřičí, neprosí, zamkne se v jizbě a nereaguje, dokud Hordubal nepovolí. Její nechuť k Hordubalovi přerůstá v nenávisť ne proto, že by měla zlou povahu, ale spíš z bezvýchodnosti situace, jako je pro něj život s ní splněním snu, on svou přítomností její sen, její prostou touhu po štěstí pohřbívá a ona se tomu brání. Všimla jsem si, co je pro Poľanu charakteristické z hlediska fyzického. Bylo to rovné držení těla, často měla ruce zkřížené na prsou a skoro pořád kamennou tvář s upřeným pohledem.

Pokoušela jsem se včleňovat tyto podněty do svých fyzických partitur, vzpřímený postoj se zkříženými pažemi jsem v situacích použila, hledala jsem úsečnou, účelnou, zemitou energii, se kterou mám vykonávat pohyb. Zkoušela jsem hledat pocit určité sošnosti, žulovosti, kterou Čapek popisuje, ale stávalo se mi, že jsem v této snaze byla až prkenná a poněkud stažená v křeči, takže tento fakt jsem pak příliš nezdůrazňovala, spíše jsem, v příhodných situacích, následovala představu zabejčené tvrdohlavosti, došlo mi, že taková programová sošnost více než prostou manuálně pracující ženu evokuje nějakou antickou heroinu, která vznešeně trpí za viny, které nespáchala.

Vůbec pojem utrpení jsem musela úplně vyškrtnout ze své mysli, ačkoli je to velice těžké, často mě to svádělo se k němu uchýlit, většinou ani ne úmyslně. Ono totiž trpět na jevišti je vlastně příjemné, člověk má pocit, že dává ze sebe *ten* prožitek, že to je *to* herectví, kolikrát se to stává ve

snaze dobýt ze svého nitra ty správné emoce a vynést je z té hloubky na světlo (a to v patřičné intenzitě), až se člověk v tom labyrintu ztratí, dokonce si v tom libuje a zapomene na vše a všechny kolem, stane se na chvíli středobodem vesmíru. Ale bohužel je to zrádné, protože je to snazší cesta, která smaže bohatost různých motivací, ztrácí se konkrétnější zaměření a vede to k plochosti a jednostrannosti. Samozřejmě že Pořana trpí, všichni si v tom příběhu projdou nějakým utrpením, ale není čas na to myslet, utápět se v tom, musí se jednat, řešit nějakým způsobem vzniklou situaci, divák pak může vidět utrpení a snad i soucítit, ale herci mají následovat konkrétní body vnitřních a vnějších akcí, překonávat překážky.

Čapkova Pořana mi byla inspirací, vodítkem, základem pro tvorbu charakteru, na který se nabalovaly další a další motivace, příběhy a možnosti vývoje. Režisér ani nechtěl, abych se Čapkovy předlohy příliš držela, spíše mě nutil, abych si tuto představu stále nabourávala a rozbíjela, nechtěl, abych si od začátku vystavěla postavu lineárně, abych vybudovala oblouk jejího vývoje od začátku do konce a pak tuto představu vyplňovala akcí v situacích, nýbrž naopak, abych maximálně vycházela z toho, co si žádá situace, abych v každé scéně byla jako jiná žena a objevila tak nejrůznější barvy a nuance charakteru, které se pak spojí v celek postavy, jak zevnitř, tak zvenčí fyzickým tvarem.

Například Čapek popisuje u Pořany v některých situacích poměrně expresivní reakce způsobené leknutím nebo strachem, vytřeštěné oči, jíkavě vydechuje, zalyká se, jektá zuby a v situaci, kdy Hordubal přijde domů z hospody a touží po intimním kontaktu, Pořana skoro dostane hysterický zá-

chvat. Režisér mi doporučil, ať si vyhledám materiály k agorafobii a sociální fobii. Zašla jsem tedy na konzultaci k panu doc. Šípkovi, zajímaly mě především konkrétní příklady. Tyto poznatky jsem využívala hlavně při hledání intencí, při stavění vnitřních procesů, které se třeba navenek nijak neprojeví, ale jsou důležité, protože vnitřní záměr, pohyb musí být intenzivnější než pohyb vnější, fyzický, který se může zastavit. Například fyzické pocity osoby stížené agorafobií jsem se snažila vyvolávat při práci na partituře k situaci prvního setkání. Agorafobie je strach z cizích prostorů, kde se dá těžko dostat do bezpečí, člověku se těžko dýchá, sípe, má mravenčení, mžítka před očima, potí se, má mokré dlaně a záda, sílící úzkost, má pocit, že omdlí a strach, že umře. Snaží se rychle vycouvat, utéct, působí zmateným dojmem, hledá únikovou cestu a bojí se, že mu nikdo nepomůže. Často chodí při zdi, mluví si nahlas, nemá se čeho chytit, tak se až křečovitě chytá ať předmětů nebo osoby, která je s ním, oči mu těkají – skenuje prostor, aby mohl včas rozeznat nebezpečí, přitom má paradoxně ztuhlé tělo. Buď má sucho v ústech a nemůže polykat, nebo má příliš mnoho slin a hodně polyká. Dílčí věci jsem používala i v dalších situacích, v situaci „Jdi pryč“, kdy se Hordubal dobývá za Pořanou, silnou fobii spojenou s panikou, kdy ječím, běhám z rohu do rohu, mlátím sebou o zem, ovšem navenek jsem přitisknutá ke zdi a pomalu se přesouvám o pár centimetrů dál. Většinou po této části procesu zůstaly stopy někde v podvědomí, nebo byly tyto motivace překryty jinými, silnějšími nebo vhodnějšími, každopádně (především v klíčové situaci prvního setkání s Hordubalem) mi velmi pomáhaly nacházet přesné fyzické tvary.

Jaká je tedy nakonec Pořana ve Sclavech? Je to mladá žena plná života, které okolnosti brání se projevit, ale na druhé straně, když hrozí nějaká katastrofa, neváhá se vrhnout zachránit situaci. Má ráda život, svůj život, ale bez Hordubala, a bojí se, že když nic neudělá, její život skončil. Je svéhlavá a temperamentní, přímá a není zvyklá s něčím nebo s někým se mazlit. Ve stresu a šoku z Hordubala se umenšuje, skrývá, musí sama sebe, své touhy potlačit, o to víc, zaslepeně bojuje o své štěstí, o svého milence. Přímo z Hordubala strach nemá, spíše se musí podvolit povinnosti, která ji k němu váže, což se jí protiví a snaží se z toho všelijak vyvléct. Miluje to, co je zdravé, silné, šťavnaté, energické, sebevědomé, jako je Štěpán, a ne to, co je slabé. Pro slabost není v jejím životě místo. Miluje svou dceru, ale rozhodně ji nerozmazluje a svou roli v tomto vztahu určitě hraje i to, že je dcerou muže, kterého nemá ráda, ve své zaslepenosti jí hodně ublíží a uvědomí si to, když už je pozdě. Snažila jsem se nacházet v situacích momenty, kdy by se v jejich vztahu mohl projevit cit, zůstává to spíše ve vnitřní rovině, bez vnějších gest, v několika vzájemných pohledech.

Jak jsem uvedla na začátku, ve Sclavech se prolínají dvě linie příběhu, ta druhá je kolektivní, zachycuje různé aspekty emigrace, návratu, vydědění, viděné očima Hordubala. Z hlediska mé herecké práce se musím přiznat, že mi práce na těchto scénách nepřišla tolik atraktivní, preferovala jsem budování postavy, kdy jsem konkrétně věděla, od čeho mám odvíjet své představy, a tyto jiné linie mi jaksi nezapadaly do linie postavy, pracovala jsem na nich jako na něčem neodvislém a nevěděla, jakým způsobem bych si vše propojila. Režisér mi stále opakoval, abych se o to nestarala, abych se

nenechávala svazovat nějakým daným příběhem. Spojovacím článkem a nositelem příběhu, resp. postavou, jejíž optikou vnímá divák příběh, je postava emigranta (Hordubal) a v některých scénách prostě jeho rodina (s Poľanou) nefiguruje. I tak jsem se snažila všude, kde to bylo možné a kde to třeba není úplně viditelné (např. scéna „Otec a dcera“), jednat a cítit vztahy k ostatním jako Poľana.

Ve Sclavech jsou nakonec dvě scény, kdy představuji jiné postavy, a to „V hospodě“, kdy jsem budovala groteskní figuru vesničana v hospodě, a scéna „Mezi svými“, kde není důležitý charakter, ale stylizace, protože se jedná o přesnou choreografii, ve druhé části této scény zaujímám vnitřní postoj k textu prostitutek, snažím se navenek předstírat spokojenost (v tomto směru je zde paralela se situací „Nájezd emigrantů“), tato snaha je určující, ale není tu potřebná žádná charakterová drobnokresba. Ještě jedna scéna se poněkud vymyká postavě Poľany, a to „Nalodění“. Je to scéna, kdy Hordubal sní o tom, jak nad ním truchlí jeho žena a vůbec jeho komunita. Všechny ženy jsou zahaleny velkými černými šátky, takže v tomto okamžiku nemusejí být konkrétními osobami. Můj part zde však vychází z autentického lamentu nad mrtvým manželem, mluvím tedy přímo k němu, a proto mám v představě Poľanu, i když s nadhledem a nadzázkou, protože se nejedná o realitu, ale o bytost ze snu.

2.d. Srovnání herectví v činohře a ve fyzickém divadle

Pokud mohu podle svých zkušeností porovnat rozdíl mezi tvorbou postavy v činohře a ve Farmě, pak samozřejmě největší rozdíl je v použití výrazových prostředků. U nás se vy-

jadřujeme skrze tělo a fyzickou akci. Postavy jako takové vznikají až v průběhu zkoušení. Dalo by se říct, že mluvíme pohybem, snažíme se o co nejpřesnější artikulaci vnitřního děje fyzickou akcí a pro postavy hledáme klíč ve fyzických partiturách, hledáme cestu, jak vyjádřit jejich vnitřní proces přímo a ihned pohybem bez psychologického zdůvodňování a přemýšlení, při zkouškách se snažíme toto přemýšlení přímo transformovat do akce. V činohře je základním vyjadřovacím prostředkem slovo, základním stavebním kamenem pro tvorbu postavy je rozehrání daného textu. Charakter postavy je dán, úkolem herce je hledat v textu, v představivosti, ve spolupráci s režisérem další možnosti, které mohou z textu vyplývat, nuance, motivace a podtexty, které se v textu mohou skrývat. Rovněž hledá fyzický tvar, vizáž postavy a pro ni charakteristická gesta. Nechci ani nemůžu striktně vymezit rozdíly ve vnitřní herecké práci v činohře a ve fyzickém divadle, dokonce bych řekla, že je to v podstatě totožné. Hledání a uchopování postavy zevnitř, mobilizace představivosti, vnitřních zdrojů, je stejná. I má potřeba vybudovat vývojovou linii postavy, její příběh v inscenaci, je stejná, jako kdybych uchopovala postavu v činohře. Co se týče fyzického vyjadřování, herec v činohře samozřejmě využívá fyzické akce, ale jako podporu pro význam textu, kdežto u nás artikuluje významy přímo pohybem. Zatímco v činohře se herec opírá o text, my si „text“ vytváříme sami.

3. TRÉNINKY

3.a. Pohybový trénink

Při práci na Sclavech, resp. ještě předtím, než bylo jasné toto téma, jsme pracovali na vybudování linie obecného tréninku, chtěli jsme zlepšit fyzickou vybavenost a připravenost k stylu fyzického divadla a samozřejmě pracovat na individuálním růstu každého z nás. Součástí toho bylo i posilování fyzické kondice, což zahrnovalo běh a rozcvičky venku, hodně jsme zkoušeli akrobacii (v rámci našich možností a bezpečnosti), protože ta probouzí reaktivnost a vyžaduje maximální přítomnost, také je u ní důležitá důvěra v partnera. Inspirací pro individuální trénink nám byl trénink Odin teatret. Náš individuální trénink ve svém počátku spočíval v tom, že si každý vybral několik prvků z jejich tréninku anebo z akrobacie, nejlépe ty, které mu vůbec nešly, a sám pracoval na jejich zlepšování. Postupně, když je zvládl, začal je používat v jednom proudu, v různém pořadí a v různých kvalitách. Posléze jsme vstupovali do komunikace mezi sebou. Do individuálního tréninku se pak mohly zařazovat i další prvky, které si každý našel, nebo „ukradl“ od kolegy. Do „individuálu“ si pak každý mohl zařadit elementy ze svých partitur nebo situací, kde měl problém, a trénovat je. Velmi jsme dbali na to, aby celý tento trénink běžel v jednom proudu bez zastavování, bez odpočívání. Čas na to vymezený se postupně zkracoval, od zhruba 45 minut na začátku, kdy jsme se opravdu „mořili“ se zvládnutím fyzických elementů, až k zhruba 15 minutám, kdy ovšem proud energie byl mnohem intenzivnější.

O to, abychom proud energie mezi námi dokázali udržet bez propadů, jsme se snažili v celém tréninkovém procesu. Byli jsme třeba 2 a půl hodiny (někdy i déle) stále v pohybu, aby se naše těla naučila „nevypínat“, držet koncentraci. Během té doby jsme samozřejmě měnili různá cvičení. Pak následovala malá pauza a další hodiny tréninku. Tato schopnost držení energie v pohotovosti je potřebná k odehrání představení, pro něž je zásadní padesáti až šedesátiminutový synchron mezi všemi zúčastněnými.

Vyvíjeli jsme také partnerský trénink. Zde jsme se zaměřovali jak na techniku, tak na kvalitu kontaktu. Zvykali jsme si na tělo partnera, na jeho váhu, učili jsme se poslouchat a následovat impulsy, které k nám vysílá. Zároveň nás tato práce vede k zodpovědnosti za partnera a k citlivosti k němu, abychom ho například příliš nezatěžovali svou vahou nebo mu jinak neublížili. Vede nás k nacházení správné míry energie, kterou musíme vynakládat na akci nebo reakci na partnera tak, abychom byli ve vzájemné rovnováze. Také se učíme tomu, že síla intence se nerovná reálné síle pohybu, tedy když chci s partnerem prudce praštit o zem, vyšlu k němu impuls s touto intencí a on přijme tento impuls a upadne sám. Ovšem je velmi důležité, aby intence byla dostatečně silná a abych ji partnerovi dostatečně srozumitelně artikulovala, aby mě pochopil a nezareagoval jinak. Práce s partnerem významně napomáhá tomu, abychom se přestali soustředit na sebe, abychom uměle nevyráběli impulsy a pohyby, abychom neuvízli v kleci vlastní sebestřednosti opájení svým egem, ale abychom živě a přirozeně odpovídali na podněty zvenčí a nechali se překvapovat. Ve společném tréninku jsme trénovali jak elementy ve dvojicích, tak reaktiv-

nost na více partnerů, odpovídali jsme na podněty, které přicházejí z více stran. Také jsme se učili držet energii v pohotovosti, i když zrovna nekonáme akci, tedy například dva komunikují partiturami v prostoru a ostatní jsou kolem nich v kruhu, ale nezúčastněně neodpočívají, nýbrž je podporují a dotují energií, nebo při cvičení předávání impulsů herci pasivně nečekají, až na ně dojde řada, ale jsou stále v pohotovosti, připraveni přijmout, zpracovat a odevzdat impuls (energii).

Celkově v naší práci s tělem dbáme na „uzemnění“, tzn., vysíláme energii do země, vztah těla s podlahou se stal základem kamenem našeho tréninku, promítal se do všech jeho částí. Podlaha se stala naším dalším partnerem a stejně tak stěna, s tou jsme pracovali jak individuálně (skoky a druhy odrazů), tak jsme vypracovali partnerské elementy.

Ještě před tím, než se vykrystalizovalo téma emigrace, jsme sbírali materiály k inscenaci o V. Nižinském. Takže jsme pracovali s rytmy I. Stravinského, studovali Nižinského choreografie a jeho životopis. Celá jedna část tréninku měla téma „ikony“, tzn., kopírovali jsme pozice a některé výskoky z Nižinského choreografií, především ze „Svěcení jara“ a pracovali na jejich spojení s rytmem. Toto jsme pak využili ve Sclavech, postavili jsme z těchto prvků (samozřejmě nejen z nich) choreografii ke scéně slovanského rituálu (scéna „Mezi svými“). Zajímavá je též paralela mezi Nižinským, jako manéžovým koněm, který skáče, jak Ďagilev píská, a mezi Štěpánem-koněm, když ho Hordubal nutí skákat ve scéně „Otec a dcera“, představitel Štěpána zde využil právě práci na Nižinském.

Z materiálů, které jsme nasbírali k rusínskému tématu, jsme, co se týče pohybu, pracovali na několika rusínských a slovenských tancích, ale ty jsme nakonec v inscenaci nepoužili. Co jsme použili, byla práce s fotografiemi, jak s těmi, co jsme pořídili na expedici, tak s dobovými. Napodobovali jsme pozice a výraz, což jsme pak někdy použili přímo do scén, anebo jsme s pozicemi z fotografií pracovali jako s partiturou.

Práce s partiturou

Partitura jako pohybová struktura může vznikat několika způsoby. Partitura může vzniknout zevnitř, tedy na určité téma. Buď dostanu úkol od režiséra, nebo si sama vyberu nějaký motiv, přitom je lepší představit si třeba jen jediné slovo, obraz, konkrétní činnost, píseň, sáhnout do vlastních vzpomínek, nebo rozvíjet svou asociaci třeba na novinový článek atp., a hledat, sledovat a zachycovat proces, reakci, asociaci, kterou ve mně, v mém těle, vzbuzuje ona představa. Partitura může vzniknout i zvenčí, tedy co možná nejpresnějším zachycením vnějšího tvaru. Takto jsme pracovali například s fotografiemi, kopírovali jsme co nejvěrněji pozice a gesta, tyto tvary jsme řadili do struktury, jejich logické pořadí se ustalovalo opakováním v různých rytmech a kvalitách. Partitura může vzniknout také zachycením prvků z improvizace, především partnerské, tyto prvky se pak dají využít jak pro práci na partnerské situaci, tak individuálně, tzn., že jedinec provádí vnější tvar, který vykonával s partnerem, přitom stále následuje intence, které měl vůči partnerovi. V každém případě je tedy partitura strukturou několika pohybových elementů, přičemž každý z nich má své

vnitřní opodstatnění, svou motivaci, a jejich sled v celku vytváří určitý vnitřní příběh, který má takřikajíc hlavu a patu, alespoň pro herce, navenek jeho záměr nemusí být tak patrný. A tento vnitřní příběh může být prvotním impulsem pro vytvoření partitury nebo může vyplynout z vnějšího tvaru těla.

Když má herec strukturu hotovou, nabídne ji režisérovi. Ten s ní, resp. s jejími částmi, které ho inspirují, dále pracuje. Odkrývá možnosti, které v partituře vidí on, mění pořadí elementů, některé odstraňuje, mění rytmus provedení, nabízí nové prostorové vztahy, přenesení do jiné atmosféry apod. Abych tak řekla, nabourává onen vnitřní příběh, který si herec vytvořil, nabádá ho ke konfrontaci s novými možnostmi, vybízí k otevřenosti novým impulsům, k obohacení jeho vnitřního příběhu. Maximální koncentrace, bytostná přítomnost jsou podmínkou pro úspěšnou, smysluplnou práci, protože herec musí být připraven okamžitě zpracovávat připomínky a návrhy a transformovat je ve fyzické jednání, bez zastavování, bez psychologického prožívání. I při spoustě nových podnětů, které někdy v herci až vyvolávají zmatek, je žádoucí, aby herec stále následoval svůj vnitřní proces, příběh, aby neopouštěl motivace svých elementů, protože všechny tyto nové impulsy slouží k obohacení, a tím prohloubení původních motivací, a když by upustil od svého původního záměru (ovšem tyto intence mohou být pozměněny, přizpůsobeny nové situaci), stane se, že partitura zploští, ztratí své opodstatnění, že se smrskne na soubor prázdných pohybů.

Další (a námi hojně využívanou) možností, jak obohacovat partitury je improvizace s nimi v partnerství s dalším jedin-

cem nebo skupinou. Pomocí elementů partitur jednáme, vstupujeme do komunikace s ostatními, elementy se stávají řečí, komunikačním prostředkem. To také ovlivňuje jejich vnější tvar i motivaci. Tyto improvizace nabízejí možnost si s partiturami hrát, třeba úplně změnit intenci a stejným vnějším tvarem vyjádřit protichůdný význam. Při tom se mohou objevit nové netušené možnosti, jak obohatit původní intence. Tím se vrství motivace v individuální partituře, zpřesňuje se její vnější artikulace, ale kombinací jednotlivých partitur vznikají i nové partnerské situace. Tělo je naše jeviště a zde se odehrávají vnitřní procesy, myšlenka je ihned transformována do fyzické akce, spontánní akce a reakce při opakování již zafixovaných struktur umožňuje nechat se stále překvapovat, stále objevovat nové rozměry, jako bychom s danou situací vkročili do kontaktu poprvé. Tím, že při tvorbě situací využíváme fixace spontánních projevů, snažíme se vyhýbat ilustraci, konvenčním tvarům, různým klišé, ať už obecným nebo našim individuálním, a naopak vyhledáváme neobvyklá a neotřelá pohybová vyjádření. Ovšem jedna povedená partitura je pouze jedním z mnoha střípků, ze kterých se situace (výsledná scéna) poskládá. Režisér pracuje systémem montáže, a to jak detailní – jednotlivé situace se skládají z detailů partitur, často původně vzniklých naprosto nezávisle a z úplně protichůdných vnitřních motivací, tak potom montáže celku – scény, jak půjdou za sebou, se skládají až úplně na konec.

Práce se scénografií

Chtěli jsme v představení jako rekvizit co nejvíce využívat původních předmětů z vesnic, rovněž v kostýmech se inspi-

rovat autentickým oblečením, kroji. Proto naše scénografka Barbora Erniholdová jela také na svou expedici na východní Slovensko a přivezla pro nás mnoho materiálu. Tyto předměty a kostýmy jsme se snažili začleňovat do práce na situacích (různé textilie, staré peřiny) a zkoumali jsme, jak by tento dotyk s původním materiálem mohl obohatit situace nebo náš vnitřní postoj k nim. Nakonec se v představení objevuje konev na mléko, taška, ubrus, některé části kostýmů (čepce, zástěra). Dokonce jednu dobu jsme používali nástroj na úpravu lnu jako perkusi.

Určující pro vyznění inscenace je výrazná a přitom prostá scénografie – na scéně vidíme pouze „maringotku“, tedy velký vůz, který je úkrytem, nedobytnou pevností, horou, rámem obrazu, který se děje uvnitř, i tunelem ke smrti. V tréninku a při tvorbě situací jsme se s „maringotkou“ museli naučit pracovat, ovládnout její pohyb, nalézt všechny možnosti jak ji využít, její stěny, dveře i střechu, jak se v ní pohybovat, jak vyskakovat. V představení se změnou pozice maringotky mění prostředí, dá se rozložit, ojí s koly slouží v situaci svatby jako vůz pro novomanžele, její stěny slouží i jako hudební nástroj (hraje se na ně jako na perkusi).

3.b. Hlasový trénink

Při práci na Sclavech jsme stejně jako pohybový trénink budovali a rozvíjeli trénink hlasový. Jednotlivá technická cvičení i průběh celého společného tréninku nám zprostředkovala Marjana Sadowska. Já jsem se snažila pochytit co nejvíc, abych postupně mohla budovat svůj systém cvičení, který bych využívala při vedení tréninku svých kolegů i účastníků workshopů. Tento můj úkol byl pochopitelně dlouhodobě-

ší. Musela jsem si všechna cvičení důkladně ozkoušet, zažít, zevnitř pochopit, co je k čemu dobré, co k čemu směřuje, vybrat ta cvičení, která mně osobně vyhovují a dokážu je předávat dál, vytvářet nové vlastní varianty a nová cvičení. Pak si vytvořit vnitřní metodické povědomí o tom, co by po čem mělo následovat, mít v mysli strukturu a přitom umět v jejím rámci improvizovat a reagovat na okamžité podněty. Tato reaktivnost, otevřenost souvisí také s tím, že mou vlastní roli v těchto trénincích bych spíš než direktivním vedením nazvala sdílením, nabízením. To také souvisí s tím, že stejně jako v pohybovém tréninku bylo i zde našim cílem udržet proud energie stále v pohybu, v jednom tahu bez přerušování, a když se zastavíme nad řešením nějakého problému, vycítit moment, kdy skončit a přejít dál, aby práce byla stále živá a neunavovala. Cílem hlasového tréninku není někoho naučit zpívat, ale spíše mu ukázat možnosti, způsoby, navést jej k tomu, jak si sám může hlas připravit k práci, odhalit nedostatky a možnosti, jak pracovat na jejich odstranění, a doporučit mu cvičení, v podstatě jej navést na to, aby si vytvořil vlastní hlasový trénink, který je pro něj nejvhodnější. Vlastní společná práce na písních se pak zaměřuje na sborovou intonaci, rytmus a výraz.

Rozcvičky

Základem pro práci s hlasem je dýchání, a proto práce s dechem je nedílnou součástí hlasového tréninku. Na začátku se snažit prodýchat celý trup, tedy nadechovat se a vydechovat různými částmi trupu – podbřišek, oblast žaludku, bedra, prsa, záda, klíční kosti – a přitom se nebát použít i trochu tlaku. Představovat si, že se prostor uvnitř zvětšuje,

že jej dechem roztlačuji. Dále se snažit otevírat oblast hrtanu a ústní dutiny a pro to je nejpříhodnější zívání a utváření vokálů u kořene jazyka. Dalším krokem je zaměření na práci s bránicí, protože, jak všichni vědí, opření dechu o bránici je esenciální pro vytvoření pevného tónu. Snažíme se tedy soustředit se na bránici a vědomě s ní hýbat. Také ji zpevnit a co nejdéle a nejpomaleji vypouštět proud dechu, například na hlásku „s“ nebo pomalu na jeden výdech počítat a číslo postupně zvyšovat. Tak se trénuje výdrž dechu a zvětšování jeho zásoby. Vědomý tlak a zpevňování bránice by se měl cvičit delší dobu, až se její používání při zpěvu stane automatickou záležitostí, na kterou už není třeba myslet.

Před vlastní prací s hlasem doporučuji promasírovat obličej, rozhýbat mluvidla a také jazyk, aby pak tyto svaly byly uvolněné a v pohotovosti, protože jinak většinou dochází k jejich křečovitému stahování nebo jsou líné a nepracují, každopádně to zabrání tónu rozlehnout se do prostoru. Hlas je velice křehký nástroj a práce s ním je do značné míry individuální a řekla bych intimní, vyžaduje ponoření do sebe a vnitřní koncentraci a trpělivost při jeho postupném otvírání. Hlas vychází z našeho těla, a proto se při jeho rozechřívání snažíme nejdříve důkladně rozvibrovat rezonátory v těle a ohmatat si hlasem tělo zevnitř. Je dobré si představit svůj hlas velmi konkrétně (například jako mouchu, která bzučí uvnitř našeho těla a hledá si cestu ven) a následovat nebo vést jeho pohyb a uvědomovat si jeho konkrétní polohu. Pro to, abychom posílili konkrétní zaměření tónu, můžeme na dané místo přiložit dlaň (popř. náš kolega) anebo se oním místem přitlačujeme na stěnu. Pro dané místo hledáme správný tón výškou i kvalitou, takže v oblasti beder budou

tóny nižší než v hrudníku. Snažíme se o to, aby tón byl konkrétní, čistý, bez chrčení a co nejostřejší. Poté, co ho najdeme, zaměříme jeho proud ven z těla na určené místo v prostoru a zkusíme různé kvality a intenzity. Hledání tónu provádíme v brumendu, když tón posíláme do prostoru, můžeme otevřít ústa, ale dbáme na to, aby se tím proud hlasu nezměnil, tvář je naprosto uvolněná, nevytváří se v ní žádné napětí, vůbec bychom na ni neměli myslet. Takto si zevnitř ohmatáme celý trup, přičemž postupujeme po oblastech od pánve po ramena. Pak postupujeme dále nahoru do horní části těla i do horního hlasového rejstříku. Takže rozvibrujeme zadní část krku a potom si v představě ohmatáme celý vnitřek hlavy. Proud hlasu posíláme ven opět vždy z jednoho místa, temeno, týl, čelo, ucho, je dobré si představit, že tón vytahujeme ven a pomáháme si rukou. Pak můžeme nechat tón plynule „cestovat“ z místa na místo. Je nezbytné se průběžně ujistovat o tom, že dech prochází bez překážek celým tělem, nikde v našem těle není zbytečné napětí (především v šíji a v ramenou), že náš postoj je aktivní, jsme mírně rozkročení a máme mírně pokrčená kolena, a vnímáme tak spojení s podlahou, dech nabíráme z ní.

Nesmíme zapomenout také rozvibrovat „masku“, tedy oblast kolem nosu, aby se nám pak při zpěvu hlas otevíral do prostoru a nezůstával uvnitř v krku. Proto držíme tóny v brumendu (a posíláme je do prostoru) a poté jen otvíráme ústa a snažíme se, aby tón zůstal nezměněn. Také se snažíme hlasem rozvibrovat horní patro, a to „brumendem s otevřenými ústy“, kdy jícen ucpeme kořenem jazyka, vyšleme tón směrem přes nos ven a pak otvíráme a zavíráme jícen (tvoříme hlásku „ng, nga“). Dále pak hodně pracujeme

s hláskami „m“ a „mň“, abychom co nejvíce rozvibrovali horní ret, a abychom tón vysílali přes masku ven, postupně otevíráme do „mňí“, „mňié“ a „mňíá“, a to v různých výškách. Opět dbáme na to, aby tón, který tvoříme, byl jasný a ostrý, aby hlas procházel našim tělem bez překážek, abychom se neškrtili. Nadechujeme se do břicha a tam dech trochu tlačíme, abychom ho nevypouštěli ven příliš, jen takové množství, které je potřeba k nesení hlasu. Utvoříme jeden tón, jehož kvalita se nebude měnit, a měníme vokály (má-é-í-ó-ú). Při tomto otvírání se snažíme rozvibrovat co nejširší prostor, můžeme si představit podlahu jako vodní hladinu a hlasem na ní šířit kola. Vysílání vibrací ven, práce s intenzitou, zkoušení barev, řešení problémů z písní – ijé. Abychom procvičili různé kvality tónů a také abychom otvírali a posouvali hranice svého rozsahu a zkoumali možnosti výrazu, vytváříme zvuky různých druhů, např. smíchů, pláčů, zvířat, nebo hudebních nástrojů. Já, jako ten, kdo navrhuje tyto elementy, musím vědět předem, jaké kvality chci procvičovat (tedy i jak mají znít a navádět k jejich zpřesňování), od čeho k čemu postupovat, a musím být dostatečně pohotová a reagovat a přizpůsobovat se momentální situaci. Je nutné udržovat a stále dotovat svou pozornost, protože je to práce individuální a její úspěšnost závisí na aktivním zaujetí každého osobně, na jeho chuti objevovat. Přitom dbáme na to, aby i naše tělo bylo stále v aktivním stavu, abychom si jím pomáhali při tvorbě tónu a také zkoumali to, jak se nám tón mění se změnou tvaru těla. Při tvorbě pro nás obtížnějších tónů dáváme pozor, abychom nevytvářeli zbytečnou tenzi v těle, ale snažíme se je vždy uvolňovat a hledat cesty, jak nastavit tělo, aby nám pomáhalo, např. při tvorbě

vysokých tónů pomáhá jít tělem do opozice, tedy ho snížit. Někdy do hlasové rozcvičky komponuji i „klasické“ tónové řady na různé slabiky (např. „so“, „mi“, „via“ atp.), v tom případě se zaměřuji i na intonační přesnost a nasazování tónu, z toho důvodu tuto rozcvičku raději praktikuji, když se rozezpívám sama, nebo když pracuji s pokročilými kolegy, protože na první pohled může tento druh rozcvičky působit poněkud školometsky, a pokud se vytratí osobní zaujetí a ambice pracovat s kvalitou zvuku, který tvoříme, může snadno svést k odpojení od těla, „odpočinku“, k pouhému papouškování, které v podstatě nemá efekt, protože přestane sledovat cíl, ke kterému dané cvičení slouží.

V hlasové přípravě je stejně důležité jako cvičení hlasu cvičení sluchu. Takže další skupinou cvičení jsou cvičení skupinová, kdy se zaměřujeme na poslouchání zvuku a souzvuků, které tvoříme spolu s ostatními. Nejprve se soustředíme na držení stejného tónu, přičemž se snažíme najít stejnou barvu a vibraci. Můžeme začínat brumendem a postupně otvírat (hláska „a“). Snažíme se maximálně naslouchat zvuku, který tvoří ostatní a nevybočovat z něj, nalézt takový zvuk, který by do společného zapadl. Začneme chodit po prostoru, a protože tvoření vibrace vyžaduje určitý stupeň napětí, představujeme si, že tón opatrně neseme. Postupně začnou všichni měnit výšku tónů, dohromady tedy tvoříme harmonie, ale stále musíme velmi pečlivě naslouchat, abychom rezonovali ve společné vibraci a aby náš souzvuk byl intonačně čistý. Zároveň zkoumáme, jak se mění náš poslech, když změníme místo v prostoru. Také vnímáme své kolegy, přibližujeme se a vzdalujeme jednotlivým partnerům, jak fyzicky tak vibračně. Dalším cvičením je tvorba a poslech intervalů.

Rozdělíme se na dvě až tři skupiny a tvoříme intervaly nebo akordy a zaměřujeme se na intonační čistotu. Zároveň můžeme pracovat s prostorem a tóny si posílat z různých vzdáleností.

Hlasový trénink tedy slouží jak k rozeznění těla zevnitř, tak k otevření hlasu a vysílání vibrací ven.

3.c. Práce s písněmi, intonacemi textů a rytmy

Práce s písněmi

Z expedic jsme si přivezli mnoho písní. Na počátku vybrala Marjana s Viliamem několik písní, především s emigrantskou tematikou, a na nich jsme začali pracovat. Postupně přibývaly další, které nám připadaly zajímavé, ať už svou melodií, rytmikou, tématem nebo podáním. Nejprve bylo třeba písně zvládnout a ovládnout, tedy přesně intonačně se je naučit a též se přiblížit výrazu původních interpretů. Poté jsme písně rozpracovávali, hledali jsme vlastní výraz, tvary a struktury, které bychom mohli použít do představení. Čili skrze absorpci specifického tvaru jsme transformací vytvářeli tvar nový, ovlivněný naší vlastní zkušeností.

Rozpracovávali jsme písně s různou tematikou, nejvíce nás pochopitelně zajímaly písně emigrantské, ovšem nemohli jsme opomenout další typy písní, které jsou pro kraj specifické, tedy trávnické, drotánské písně (drotár = dráteník), dále pak písně svatební, duchovní a také ukolébavky. Na začátku byly naším hlavním zdrojem písně z vesnice Jarabina, které nám zprostředkovala Anna Derevjaniková se svým sborem. Tyto písně byly většinou trojhlasé, takže jsme se učili ihned cítit harmonie, okamžitě nasazovat vícehlas a ladit s ostatními. V práci vedené Marjanou bylo důležité zpívat

v jednom proudu, bez zastavení, jednu píseň jsme vždy mnohokrát opakovali mnoha způsoby, hráli jsme si s tempem, intenzitou i výrazem. Zároveň jsme „dostávali píseň do těla“ přes rytmus, takže jsme byli stále v pohybu, naše těla se pohybovala v rytmu písně, a to ne jako vedlejší produkt zpěvu (takže jsme se „nepohupovali do rytmu“), ale rytmus jsme chápali jako rovnocennou složku písně, ve které jsme hledali podporu k melodii nebo naopak kontrast, gradaci a akcenty. Během této práce měl každý čas i individuálně hledat, jaké pocity, témata a představy v něm osobně daná píseň vyvolává, co v něm rozeznívá. Takto jsme se vpravovali do písní a hledali jejich esenci, jejich duši. Hledali jsme tu (pro nás) správnou atmosféru, výraz písně, tu správnou barvu hlasu. Specifickou barvou hlasu, stylem zpěvu, který nám zprostředkovala Marjana, je ukrajinský „bílý hlas“, což je otevřený, lehký, pronikavý, do daleka posílaný vysoký hlas (soprán). Tomuto stylu jsme se snažili přiblížit při zpěvu trávnic, i když tento styl není typický pro rusínsko-slovenskou oblast. Celkově jsme hodně pracovali na otevřeném, v hlavě rezonujícím tónu, protože jsme chtěli dosáhnout otevřené vibrace, atmosféry slovanského zpěvu, pro který je charakteristický jasný tón, často vícehlas, který se rozprostírá do široka a pokrývá krajinu daleko před sebou. Tuto barvu jsme trénovali především na „i – jé“ (toto zvolání se často objevuje v trávnicích z Jarabiny) a používáme jej také v představení,

Naším cílem bylo najít v každé písni to, co nás inspiruje, a akcentovat, který aspekt či detail je v ní pro nás nejdůležitější. Trhali jsme písně na kusy, vybírali jsme z nich zajímavé motivy, různě je kombinovali, pozměňovali je a hledali

významy, které tyto nové tvary zakládaly. Některé struktury, které během práce vznikaly, inspirovaly Viliama k tvorbě situací, nebo naopak ve spolupráci s Marjanou hledali ztvárnění Viliamovy vize nějaké situace. Takže jsme písňě transformovali, hledali v nich náš vlastní výraz a vyjádření situace. Ke každé písni jsme přistupovali jinak, u každé nás inspirovalo něco jiného (také písňě, které si byly podobné tematicky, rytmicky, svým výrazem, jsme postupně opouštěli). Například u písňě „Buď zdrava, zemličko“ nás uchvátil zpěv paní Káňové, jakoby dětská barva jejího hlasu, to jsme chtěli zachovat. Při práci s touto písni tedy ten, kdo zpíval hlavní melodii, snažil se přiblížit této barvě a ostatní hledali, jak tuto atmosféru doplnit a podpořit, melodicky i rytmicky. Přidali jsme jednoduchý druhý hlas (tercie nad hlavní melodií), rytmicky se opakující tóny, které evokují zvuk flašinetu, a několik mluvených intonací. Píseň „U nedilu ranejko“ je píseň svatební a původní způsob interpretace pro nás nebyl příliš zajímavý (tato píseň měla doprovodný charakter, doprovázela při chození od domu k domu, při pletení věnečku apod., měla pravidelný, neměnný rytmus a byla velmi, velmi dlouhá). Pracovali jsme s její melodií jako s kánonem a pak jsme změnili její charakter, když jsme ji začali zpívat jako trávnicki: v této dynamické podobě se objevuje v představení. Celé dvě situace ve Sclavech jsou zkomponované jako hudební struktury, a to „Nájezd emigrantů“ a „Nalodění“. Do scény „Nájezd emigrantů“ jsme použili (kromě jiných složek) dvě písňě s emigrantskou tematikou. S písni „Pyšla by ja pyšla“ jsme si hodně „vyhráli“, svým rytmickým členěním a melodií nabízela mnoho možností, nejvíce se osvědčilo spojení s rytmem Stravinského; zároveň nám vy-

hovořovala svou tematikou, smysl textu vyjadřoval rozpoložení, kterého jsme mohli využít v inscenaci. Text jsme tedy spojili s rytmem a z melodie jsme použili motiv třetího hlasu. Důležitá je ale esence písně, její sdělení, to se pokoušíme uchovat. Další emigrantskou písní, která ve skladbě zazní, je „Ej, v americkém salonu“, v níž je velmi silný motiv smutku v cizím prostředí, ale z melodie zároveň cítíme jakési osvobození, dosahované tím, že ji zpíváme. Píseň jsme ponechali v původní zajímavé harmonii, jen jsme ji rozdělili na části, mezi nimiž zní rytmus a texty.

Při práci na zpěvu, při hledání specifické barvy jsme se vždy snažili o propojení s tělem, hledali jsme způsob, jak nám tělo, jeho pohyb, napětí či uvolnění může pomoci při tvoření tónu. Určovali jsme, z kterého místa v těle daný tón vychází. Také jsme se snažili zachytit pohyby, které v nás píseň spontánně vyvolává a v některých případech jsme je využili jako součásti pohybových partitur.

K práci s písněmi patří i práce na přesné intonaci. Marjana to nazývala „matematika“. Což znamenalo, že jsme se zastavili, posadili se a bez emocí, bez forte, s maximálním soustředěním na intonační a rytmickou přesnost jsme pracovali se všemi písněmi a strukturami.

Práce s intonacemi textů

Jako k hudbě jsme přistupovali i k mluvenému slovu. Texty, které se objevují v představení, pocházejí většinou z nahrávek, které jsme pořídili na expedici, nebo z původních emigrantských dopisů, nebo ze současných výpovědí ukrajinských prostitutek a také Čapkova Hordubala. Z nahrávek si měl každý vybrat několik vět, slov, zvolání či

smíchů, které ho zaujaly, a co nejpřesněji převzít jejich intonaci, barvu hlasu a rytmus (tyto úryvky budu nazývat intonace). Každý si tedy vytvořil zásobu intonací, které pak mohl použít. Asi nejvýrazněji jsou tyto intonace použity ve scéně „Hospoda“, kde po celou dobu obklopují Hordubala a vytvářejí atmosféru plné hospody. Z intonací jsme sestavili pevnou strukturu, kde se intonace harmonicky a rytmicky doplňují. Během zkoušení se nám intonace organicky dostaly do těla (myslím tím proces od napodobování nahrávek po osobní přijetí za své) a pomáhaly k vytváření charakteru postavy v této scéně, staly se jeho součástí, jeho výrazovým prostředkem. S intonacemi se pracovalo jako s plnohodnotnou konstitutivní složkou postavy nejen v této scéně; pro představitelku dcery Hafie, která hledala esenci dětského charakteru, byla práce s intonacemi významnou součástí výrazu. Také postava sousedky vyjadřuje svůj charakter, typ (kromě fyzického výrazu) posazením hlasu a rytmem řeči. U textů z emigrantských dopisů jsme samozřejmě nemohli vycházet z melodie řeči, snažili jsme se proto melodii a rytmus vytvořit jednak z grafické podoby dopisů (hustota písma, mezery, stoupání či klesání řádků), jednak z jejich smyslu. Posazení hlasu, barva a výška tónu se ovšem přizpůsobovala situacím a ostatním zvukům v nich, tedy nástrojovému doprovodu nebo jiným intonacím. Například ve scéně „Návrat/První setkání“ jsem měla během své akce hovořit, přičemž smysl textu nebyl důležitý, slova měla plynout jako zástupná akce (zakrývám svou skutečnou motivaci), vybrali jsme tedy úryvky z dopisu. Rytmus řeči měl být táhlý, v protikladu k akci, samozřejmě se stoptimy, jak vyžadovala akce. Posazení hlasu nízko a barva dyšná, proto-

že měla být v protikladu ke zvuku vysokých, pronikavých tónů hraných na skleničky. Ve scéně „Nájezd emigrantů“ zase používáme části dopisů. Už při jejich výběru jsme se zaměřili na ty, co vyjadřují pozdravy, zdánlivě vzbuzují pocit, že je všechno v pořádku, ale přitom je v nich cítit stesk, a (v dopise „Milá Marčo“) instrukce, jak se připravit na cestu do Ameriky. Smysl textu je tu tedy důležitý, z něj vychází jeho intonování, a také ze situace, že voláme tyto texty do daleka a překonáváme hluk rytmu, který vytváříme nohama, musíme ho překrýt, takže vibračně (i výškou) musí být výš. Scéna „Nalodění“ je složitá hudební kompozice, ve které je základním tématem oplakávání mrtvého muže. Na Slovensku jsme měli možnost setkat se s paní Ondrušákovou, která nám ukázala „vykladaní“, tedy oplakávání mrtvého. Dostala jsem za úkol převést její intonace do not. Vytvořila jsem tak pevnou melodii, která se stala základem kompozice, její části se prolínají s dalšími složkami skladby. S texty, které se tu objevují (části dopisů a několik intonací z nahrávek), jsme rovněž nakládali hudebně, jejich melodii jsme zafixovali na přesných tónech. Ty určil Viliam podle situace, kterou měly evokovat, např. ťukání telegrafu.

Práce s rytmy (příl. 4 – 1)

Pracovali jsme s několika rytmy Stravinského. Nejprve jsme se je samozřejmě museli vůbec naučit. Pak jsme s nimi pracovali tak, že jsme je spojovali s pohybem. Tím jsme si také cvičili schopnost udržet dvojí rytmus, protože v nohách – dupáním nebo skákáním – jsme udržovali základní neměnný rytmus – a hlasem nebo jinými částmi těla jsme dělali rytmické akcenty, při práci s tělem jsme s těmito rytmy spojo-

vali Nižinského ikony. Také jsme zkoušeli rytmy kombinovat s jinými hudebními motivy.

Určujícím pro inscenaci je rytmus evokující rytmus vlaku. Inspiroval nás k němu Stravinský, právě když jsme vydupávali základní rytmus (pravidelné šestnáctiny ve čtyřčtvrťovém taktu). Variovali jsme rytmické akcenty, pracovali jsme také s kvalitou zvuku, tedy jak našlapovat, využití dupu na patu a na špičku. Nakonec se akcenty ustálily na první (synkopicky) a třetí době.

4. EXPEDICE

Scénický výzkum vyžaduje osobní zaujetí, protože jeho účelem není přinést objektivní etnografický materiál, ale vstřebat tyto poznatky do sebe jako formu inspirace. To, co my hledáme a studujeme, je scénický výraz v projevu; objevujeme ve specifickém ztvárnění to obecné, archetypální. Proč expedice? Abychom mohli věci uvidět, nalézt, musíme se na ně dívat z jiného úhlu, než jsme zvyklí, jinak si jich nevšimneme. Přinášíme si nejen vlastní materiál, ale i atmosféru, kterou se pak necháváme inspirovat, zůstává v nás živý kontakt s lidmi a místy, a to nás pak, byť i nevědomky, ovlivní při vytváření situací.

Už při přípravě prvního projektu Farmy v Jeskyni „Sonety temné lásky“ jsme se vydali na expedici do Andalusie, protože tématem inscenace byl život Federica Garcíe Lorcy. Když jsme se pak rozhodovali, čím se dál budeme zabývat, jaké téma, jaké prostředí si zvolíme, navrhl kolega Nižník, že nemusíme jezdit tak daleko, zajímavý materiál se dá najít i v (jeho) domovině, a tak jsme se rozhodli jet na východní Slovensko a poznat kulturu rusínského etnika. Také nás na podzim 2003 čekal projekt „Stanica“, což byl mezinárodní site-specific projekt k otevření kulturního centra v Žilině, který jsme měli vést (společně s norskou skupinou Stella polaris), takže nasbíraný (především hudební) materiál jsme zde chtěli využít jako jedno z témat, které je navíc specificky místní.

4.a. Expedice I. (13.7. – 24.7. 2003)

Účelem naší první expedice bylo především seznámení s kulturou rusínského etnika, o kterém jsme nevěděli zholanic, s jeho tradicemi a především písněmi. Doufali jsme, že nalezneme tyto tradice stále živé a podaří se nám zachytit specifické a jedinečné bohatství jednoho lidského společenství i jak se tyto tradice otiskují do života a charakteru jednotlivců.

Ze začátku jsme neměli přesný cíl určení, konkrétní osoby, u kterých bychom věděli, že nám mohou pomoci. Jeli jsme zkrátka „na blind“. Schválně jsme nezvolili cestu přes folklórní soubory, my jsme chtěli nalézt tradice v živé podobě, možná i vlastní tvorbu, chtěli jsme nasát skutečnou živou atmosféru, rozmlouvat a poznávat lidi, kteří žijí v současné realitě, nechtěli jsme dostat tradice pouze v zakonzervované podobě. Prostě jsme přijeli do vesnice a ptali se po někom, kdo zpívá, jestli vůbec a jak se udržují tradice, a co je v onom místě zajímavé, jestli se tu odehrály nějaké nevšední události nebo příběhy. Takto samozřejmě jsme nebyli vždy úspěšní, ale občas se na nás usmálo štěstí a my narazili na výjimečné lidi. Rozhodli jsme se postupovat od nejvýchodněji položených vesnic (u hranic s Ukrajinou) a pokračovat na západ, k úpatí Tater. V mnohých těchto vesnicích se uchovaly typické dřevěné kostelíky většinou z 18. století, některé s cennými ikonami (i staršími). Život zdejších obyvatel je silně provázán s náboženstvím a na své kostely jsou hrdí a opečovávají je, ať už jsou historické nebo novější, které si postavili nebo zrekonstruovali sami a za své. Proto, když jsme se ptali po něčem zajímavém, většinou nás poslali do kostela.

Prešov

Jako prvního jsme navštívili prof. Mušinku na prešovské univerzitě, abychom získali základní informace o historii rusínského etnika, také o jeho současnosti, absolvovali jsme na toto téma přednášku a zároveň jsme získali několik kontaktů na osoby, které bychom mohli navštívit. Dostali jsme Mušinkovu knihu o významném ukrajinsko-rusínském badateli Pankevčovi spolu s cennými nahrávkami zpěvu Rusínů z 20. a 30. let 20. století. V Prešově jsme rovněž navštívili redakci rusínských novin, kde jsme získali další materiály o historii a současnosti Rusínů. Studium těchto materiálů nám pomohlo v odhalování příčin a při pochopení důsledků v současném stavu, v pochopení specifík rusínské kultury.

Ruská Volová, Kalná Roztoka

V těchto vesničkách ze začátku naší cesty se nám nepodařilo najít kromě kostelíků pro nás nic zajímavého a tak jsme se rozdělili, aby jednotlivé skupinky mohly „prosondovat terén“. Já s kolegyní Eliškou Vavříkovou jsme jely do vesnice Runina, ostatní do Uliče, Ulič Krivého a Ruského Potoka. Později jsme se všichni přesunuli do Ulič Krivého, protože tam se rýsovala možnost zajímavých nahrávek.

Runina

Tato vesnička nás naprosto uchvátila svou polohou v nádherné přírodě nár. parku Poloniny. Přesto má toto místo pohnutou historii. Za 2. světové války tudy procházela fronta a vesnice byla úplně zničena. O různorodosti obyvatel v minulosti svědčí to, že se zde nachází pět hřbitovů – dva

rusínské, maďarský, židovský a vojenský. Kostelík si místní v 50. letech postavili svépomocí a nedaleko v lese se nachází zázračný pramen, zjevila se tu Panenka Maria. Místní lidé jsou chudí (moc jich už není, hodně lidí, které jsme potkali, bydlí ve městě a sem jezdí v létě na chalupu nebo za starými rodiči), ale velmi vstřícní a veselí. O tom jsme se přesvědčily večer v místním hostinci, kam jsme zašly, abychom natočily zdejší řeč a doufaly jsme, že přimějeme někoho ke zpěvu. Sešly se zde skupinky lidí různého charakteru, skupinka mladých dřevorubců, rodinná sešlost, další rodině přijel strýček z Ameriky, měl kovbojský klobouk a kouřil doutník a byl středem pozornosti (u svého stolu), takže tito lidé se nám nevěnovali, a samozřejmě pár místních starších. U všech jsme s naším nahrávacím zařízením vzbudily pozornost a staly se zdrojem legrace. Ale zdejší lidé rádi zpívají, někteří opravdu dobře, takže od prvních ještě trochu formálních ukázek rusínských písní se postupem času začali předhánět v tom, kdo a co bude „natáčovat“. Nahrávaly jsme i to, co se dělo mezi zpěvy, a to se stalo jedním ze zdrojů pro zvukovou linii Sclavů, protože jsme zachytily velmi výrazné a nevšední barvy hlasů jak mužských tak ženských ve zvukově zajímavých intonacích.

Ulič Krivé

Zde jsme se ubytovali u paní Halagové, která sama nám nazpívala několik písní, lidových i náboženských, a zorganizovala setkání s lidmi, kteří nám mohli pomoci. V Ulič Krivém se nachází dřevěný kostelík sv. Michala z roku 1718 s cennými ikonami z 15., 16. a 17. století, kostelík je stále funkční. Nahráli jsme jednak úryvky z řeckokatolické mše

(je stejně jako pravoslavná zpívaná), která je ve staroslověně, a jednak nám pak farář s kantorem nazpívali nápěvy starých liturgických písní (kantor je předzpěvák v kostele, musí znát všechny nápěvy až v osmi hlasech, zpravidla to býval učitel). Dále jsme se zde setkali s manželi Coganovými a ti nám vyprávěli o rusínské svatbě a svatebních zvycích, paní Coganová nám zazpívala doprovodné svatební písně, které ženy zpívají během celého procesu od vití věnečků přes průvod vesnicí po vyprovázení nevěsty, respektive se jednalo o jednu píseň (jednu melodii), která měla velmi, velmi mnoho slok. Paní Halagová ráda zpívá, je družná a velmi ochotně nám pomáhala. Zašli jsme s ní na návštěvu ke staré paní Vodylové, která prý byla vyhlášenou zpěvačkou, a společně nám zpívaly. Paní Vodylová nám pak sama zazpívala píseň „Zahumni, zahumni“, křehkým, „babičkovským“ hlasem, s mírnými intonačními nepřesnostmi, ale velmi charismaticky, s vnitřním rozměrem. Zároveň styl jejího zpěvu byl poněkud odlišný od toho, co jsme doposud slyšeli, používala melodické ornamenty na vokálech (tedy ne zrovna v „Zahumni“, v jiných písních), které můžeme slyšet spíše na Ukrajině. Tato píseň nás hned zaujala, má krásné dramatické klenutí melodie, a pak jsme ji použili (jako baladu) v představení. Paní Halagová pro nás zorganizovala takový menší koncert. Sešlo se trio místních starších žen (zpěvaček), sešla se místní kapela. Mysleli jsme, že hodlají zpívat a hrát dohromady, domnívali jsme se, že už to někdy předtím zkoušeli. Jenže kouzlo této produkce spočívalo v tom, že si tyto dvě nezávislé skupiny s mírnou nevraživostí konkurovaly. Když se přece jen shodly na stejné písní, neshodly se třeba v rytmu. Kamenem úrazu bylo, že muzikanti

hráli příliš nahlas a „děvčata“ nebylo slyšet. Mě nejvíc zaujal hráč na druhé housle (zjevně poznamenaný dlouholetým požíváním alkoholu), který, ať se hrálo co se hrálo, ať se střídaly tóniny jak chtěly, vytrvale (a velice radostně a s chutí) hrál stále jeden a tentýž motivek s trylkem. Tato akce netrvala příliš dlouho a skončila poněkud rozpačitě, neboť muzikanti se zpěvačkami se prostě neshodli na repertoáru, ale zážitek to byl.

Při přesunu do další lokality jsme se zastavili ve vesničce Jalová, jejíž atmosféra na nás zapůsobila velmi zvláště. Jako by byla poznamenána svým jménem, panuje zde velké ticho (řekla bych až tíživo), lidé po těžké práci jen v tichu posedí v hostinci a prý nezpívají vůbec.

Krásný Brod

V Krásném Brodě jsme bydleli u pana Šmajdy, což je spisovatel a sběratel rusínských tradic, vlastní neuvěřitelné množství materiálů, ty jsou však v neroztříděném a neuspořádaném stavu, takže my jsme se do nich ani nepouštěli, to by byla spíše práce pro studenty etnografie. Pan Šmajda nám vyprávěl o místních zvycích a pověrách. Dominantou tohoto kraje je řeckokatolický klášter řádu basilánů. Sešli jsme se zde a otcem Metodem Bilančákem a dozvěděli se o historii tohoto místa. Klášter se stal střediskem vzdělanosti, protože zde fungovala filozofická škola (proto jej Josef II. nezrušil). Několikrát vyhořel, dnešní budova je úplně nová, v její blízkosti jsou ruiny starého chrámu. Slavná a vzácná je ikona bohorodičky ze 14. století, kterou prý napsal na znamení díků slepý žebrák poté, co se omyl v zázračném prameni a uzdravil se.

Z Krásného Brodu jsme vyjížděli do dalších vesnic v okolí, z nich bych zmínila dvě, kde jsme prožili nevšední setkání: Radvaň nad Laborcom a Miroľu. V Radvani nám byla doporučena jako zpěvačka paní Holovanišínová. Žádali jsme ji o co nejstarší rusínské písničky. Zde jsme si uvědomili, že pod pojmem „piesenka“ se myslí text a ne melodie. Paní Holovanišínová používala většinou jeden nápěv (poznali jsme v něm svatební píseň p. Coganové z Ulič Krivého) a když jsme chtěli další písničku, nalistovala v sešitku další a znovu spustila stejnou melodii, pak už nám sama bez vyzvání, ve snaze nám vyhovět, nabízela další a další. V Radvani nám byl doporučen jako dobrý zpěvák pan Priganc. Jeli jsme jej tedy navštívit, a jakmile jsme ho i s jeho ženou uviděli, v jejich úhledném domečku, a asi po pěti minutách konverzace, kdy roztáli a začali vyprávět, jsme si připadali jako v pohádce. Manželé spolu žili neuvěřitelných 68 let, stále byli čilí a pracovití, krásné čisté a otevřené duše, ukázali nám celý dům, pokoje s lepším nábytkem, které paní Prigancová udržovala stále jako ze škatulky (sami spali v komůrce na jedné posteli), dokonce nás nechali nahlédnout do skříní. Jejich krásný vztah na nás zapůsobil velice očištně, pod vlivem této atmosféry pak vznikaly některé herecké partitury kolegů E. Vavříkové a R. Nižníka.

Dalším setkáním, na které se nedá zapomenout, bylo setkání s Julií Vodylovou ve vesnici Miroľa. Původně jsme jeli navštívit jiné lidi, seděli jsme tedy před domkem na zahrádce a tu najednou se přihnál hurikán v podobě Uly (Julie). Její zavalitá postava se belhala o berlích, bosa, ale už z dálky se projevovala velmi zvučným hlasem a bylo jasné, že je to nezadržitelný příval energie. Ula nám zpívala, hlučně se smála,

byla by i tančila, kdyby jí to nemoc dovolila, ženy ji celkem nezajímaly, o to víc koketovala se všemi muži okolo. Nenechala se zastavit ani vyrušit, byla naprosto šťastná, že vidí nové lidi, že se něco děje, bylo vidět, jak dychtí po pohybu, po vzruchu. Její charakter inspiroval Elišku Vavříkovou k vytvoření partitury, která se do Sclavů „nevešla“, ale určitě bude použita v jiném projektu.

Nemohli jsme se nezastavit v Medzilaborcích v muzeu Andy Warhola, jehož rodiče pocházeli z okolních vesnic a jehož příbuzní zde stále žijí (setkali jsme se s jeho bratrancem) – vesnice Miková. Také jsme navštívili Ňagov a zdejšího starostu pana Smietanku a povídali si s jeho rodinou. Nicméně naše asi nejdůležitější setkání nás teprve čekalo po přesunu do vesnice Jarabina.

Jarabina

V Jarabiné jsme se nejprve setkali s Žanetou Štefánkovou, tehdy doktorandkou na prešovské univerzitě, která se specializuje na drotárské (drátenické) řemeslo a o něm nám také vyprávěla. Tento způsob obživy byl typický pro zdejší kraj a ovlivnil život zdejších lidí. Muži odcházeli na převážnou část roku pryč (na zimu se vraceli domů), oblíbenou destinací byla bývalá Jugoslávie, a ženy zůstávaly doma a staraly se o hospodářství. Na toto téma vznikalo mnoho písní, jak mužských (o cestách), tak ženských (o smutku z mužova odchodu a strachu, zda se vůbec vrátí zpět), tak humorných (o tom, jak se ženy chovaly za nepřítomnosti manželů). Navštívili jsme okolní vesnice Litmanovou (je to známé poutní místo, zjevuje se zde Panna Maria) a Straňany, kam jsme dostali kontakty na pamětníky.

Nejzásadnějším pro nás se ale stalo v Jarabiné setkání s PaedR. Annou Derevjanikovou, která vyučuje na prešovské univerzitě, zároveň vede liturgický pěvecký sbor a, co bylo pro nás nejdůležitější, vede ženský sbor Poľana, kde zpívají, a tím udržují, staré rusínské písně v původních harmoniích. „Hanuša“ (tak se zde říká Annám), jelikož se zabývá tímto tématem profesionálně, nám odborně vysvětlila vývoj písňové tvorby zde v kraji (potažmo v oblastech s rusínským osídlením) a specifika jejich melodiky. Spolu se svou švagrovou Danielou a sestřenicí Annou nám trojhlasně zazpívaly několik písní. To nás nesmírně zasáhlo, protože způsob jejich zpěvu byl naprosto úžasný. Jejich silné, hutné hlasy doslova rozvibrovaly prostor, tóny kladly přímo, ostře, měli jsme pocit, že zvuk teče hustým proudem a rozlévá se daleko do prostoru. A písně samy o sobě byly nádherné.

Kamienka

Z Jarabiné jsme se vydali do nedaleké vesnice Kamienka, kde jsme navštívili paní Stašákovou, která nám byla doporučena jako vedoucí zdejšího souboru Barvínok. Dovídáme se, že pro Kamienku je typickým hudebním nástrojem mandolína. Vyprávěla nám zajímavý příběh o své prababičce, která nechala doma dvě děti, odešla pracovat do Ameriky a vrátila se až po sedmnácti letech. Paní Stašáková nám zazpívala ukolébavku „Kolyš sa mi, kolyš“, kterou zná od své babičky a která je jednou z nejkrásnějších ukolébavek, které jsem slyšela. Později jsme ji s kolegyní Majou Jawor zpívaly dvojhlasně, do představení se nám nevešla, ale obsahuje ji CD Sclavi a někdy ji zařazujeme do představení Work Demo.

V Kamience jsme ještě navštívili paní Mítňikovou (1912), která nám jako pamětnice vyprávěla příběhy ze svého života, ty z války byly dost krušné. Paní Mítňiková byla úžasná stařenka v kroji a zaujala nás svým temperamentem, životní energií a emocionalitou, zpívala nám veselé písně a zanedlouho, když jí přišla na mysl smutná vzpomínka, tak se rozplakala, ale za chvíli už zase zahnala chmury a bylo vidět, že je ráda že může být ve společnosti.

4.b. Expedice II. (31.10. – 7.11.2003)

Po naší první expedici jsme uvažovali o tom, že bohatství, které jsme v tomto kraji a lidech našli, bychom mohli využít jako inspiračního zdroje i pro další projekt Farmy v jeskyni. Proto jsme se rozhodli vydat se sem znovu. Mohli už jsme využít kontaktů z minula, což byla velká výhoda, mnoho dveří se nám díky tomu snadněji otvíralo. Jako základní tábor jsme si zvolili vesnici Jarabina. Odtud jsme vyjížděli do blízkého i vzdáleného okolí. Také jsme zde měli přátele, kteří nám vydatně pomáhali. Jarabina leží u Staré Ľubovni a tato oblast je nejzápadnějším výběžkem rusínské osídlení na Slovensku (na úpatí Tater).

Na této výpravě jsme už měli jasnější cíle, věděli jsme, na co se konkrétně zaměřit. Určili jsme si úkoly – témata, po kterých budeme pátrat. Nejvíc nás zajímalo téma vystěhovalectví, které bylo (a stále je) v této oblasti velmi silné. Hledali jsme písně s emigrantskou tematikou, příběhy lidí, kteří odešli (a vrátili se), příběhy těch, co zůstali, dopisy, zkrátka vše, co se k tomuto vztahuje. Dále jsme samozřejmě pátrali po specifických místních lidových zvycích, rituálech, po-

věrách, tancích. Zajímala nás také kultura bačů, jejich silné sepětí s přírodou a z toho vyplývající činnosti – přírodní lékařství, zaříkávání, věštění. Kultura a život v tomto kraji jsou nerozlučně spjaty s náboženstvím, zajímaly nás tedy i liturgické rituály, potažmo jejich prolínání s pohanskými kultury. Samozřejmě jsme se nemohli vyhnout „drotárstvu“ – drátenictví, i když na tom nás spíše zajímaly dopady odloučení od rodin, vlastně se jednalo o krátkodobou emigraci mužů. Co se týče emigrantských příběhů, vyslechli jsme jich spoustu, v každé rodině je totiž někdo, kdo emigroval, ať už to byli předkové nebo se jednalo o emigraci současnou, kdy v cizině žijí děti, slyšeli jsme též hodně příběhů, které naši vypravěči znali z doslechu. Nebudu zde tedy podrobně popisovat vše, co jsme vyslechli. Co v nás však zanechalo stopu a co bylo téměř všem příběhům společné, byl smutek, důsledky odloučení od rodin byly většinou nešťastné, někdy až tragické. Ti, co odešli, museli svůj život žít v ponížení, tvrdé robotě a mnohdy tam byli podváděni, ti, kdo zůstali, museli žít v chudobě a bez nejsilnějšího z rodiny (často zůstávali jen staří a děti), stávalo se, že si jedni nebo druzí našli nové partnery, a to zapříčinilo nešťastné rozpady rodin i smrt, v některých případech násilnou.

Jarabina

Když jsme opět přijeli do Jarabiny, večer pro nás „ženy“ (soubor Poľana) přichystaly koncert. Byl to krásný zážitek, protože to, co jsme posledně slyšeli v triu, jsme nyní slyšeli v několikrát vyšší intenzitě. Bohužel tento zážitek zůstane jen v naší paměti, protože nás zklamala nahrávací technika. Takže další den jsme si pozvali trio „Derevjanek“ a paní Ká-

ňovou, aby nám znovu zazpívaly to, co jsme slyšeli včera, abychom to mohli zaznamenat. Žádali jsme je, aby si vzpomněly na co nejvíce písní s emigrantskou tematikou. Paní Káňová si minulý večer vzpomněla, že zná jednu ne přímo z Jarabiné, ale musí se doma podívat (má ji nahranou z rádia), protože si ji nepamatuje. Pak tedy donesla onu nahrávku, pustila ji (byla jaksepatří „zašuměná“) a spolu s ní (s přestávkami na poslech) zpívala. Byl to kouzelný pohled i poslech, protože paní Káňová byla „přilepená“ jedním uchem k přehrávači, velice soustředěně se snažila přesně zachytit text a občas to komentovala ve smyslu, že tomu nerozumí („No toto čo je tam take“?). Zvláštní úsměvnou atmosféru to vytvářelo ve spojitosti s „dětským“ témbrem paní Káňové. Tato píseň, „Buď zdrava, zemičko“, ve spojení s tímto přednesem, nás pak inspirovala k vytvoření zvukové atmosféry pro závěrečnou scénu ve Sclavech. Hlas paní Káňové byl užší než hlasy ostatních žen. Ptali jsme se, čím to, a odpovědí bylo, že ona pochází z jiné vesnice, takže zpívá jinak. Ptali jsme se, jak to, že zdejší mají tak silné a hutné hlasy, a „doktorka“ Hanuša nám odpověděla, že to může být třeba složením vody. Ona sama pochází z rodiny, kde se zpívalo, její otec byl vynikající zpěvák. Vzpomínala, jak tatínek, když přišel z krčmy, sednul na stoličku, vypučil břicho a zavelel „špivame!“, děti se seběhly, malou Hanušu si posadil na klín, a zpívali. Hanuša vzpomínala, jak cítila, že se tatínkovi při zpěvu třese břicho. Takto přímo se písně předávaly z generace na generaci. Zpěv byl přirozenou součástí života, zpívalo se v kostele (celá mše je zpívaná), při slavnostních příležitostech (svatba), při práci, v hospodě i doma. Zpívalo se vždy dvoj- a trojhlasně (v kostele i vícehlasně), takže dě-

ti, které to od malička slyšely, přirozeně rozvíjely své harmonické cítění.

„Objednali“ jsme si vyprávění o zdejších zvycích a také vystěhovalecké příběhy. Zvyky se vázaly k náboženským svátkům, takže Hanuša nám vyprávěla, jak zdejší mladí vyváděli o masopustu, nebo jak to tu vypadalo o Velikonocích a také jak probíhal Štědrý večer. Vyprávěla nám i emigrantský příběh z Belgie, o práci v dolech, i hrůzný příběh o muži, který se zbláznil a zabil své dvě děti, protože jeho žena byla v Americe vydělávat a našla si tam milence.

Hanuša nám také doporučila dr. Jána Olejníka, Csc., známého etnologa, který by nám s naší rešerší mohl pomoci (což se později také stalo).

Kamienka a Jarabina

Jeli jsme opět do Kamienky za paní Stašákovou. Ta nám ukázala tradiční kroj v několika barevných variantách (Kamienka byla poměrně bohatší vesnice než Jarabina) a dala instruktáž, kdy a jak se co nosí. Zajímali jsme se o písňě a tance, a tak nám paní Stašková pustila videonahrávku kamienského souboru „Barvinok“. Viděli jsme různé druhy tanců, které se lišily krokovými variacemi – tancovana, skakana, preplietana, dupkana, hodně se tančily „chorovody“, tj. párově v průvodu. Nás nejvíce zaujal tanec „na páni“, to probíhalo tak, že se děvčata převlékla za muže (vzala si klobouky a přes ně černé šátky), chodila od domu k domu a „pýtali za svobodu“, dělo se tak, když muži byli „po drotárke“. Slyšeli jsme spoustu písni, z nichž nejvíce nás zaujala trávnicka „Poľana, poľana“, s jejímž motivem pracovala Marjana Sadowska a skladba se stala součástí představení.

Samotný zpěv byl rozdílný od toho, co jsme znali z Jarabiny, zdaleka nebyl tak pronikavý a vibrující. Zkrátka je to jiná vesnice, „až“ za kopcem. Co se týče stylu zpěvu v Jarabiné, můj osobní názor je, že velký podíl na tom má rodina Derevjanikových, které ostatní přirozeně následují, a harmonická rozmanitost, rekonstrukce původních harmonií, jejich rozvíjení a udržování (v souboru Poľana) je prokazatelně práce Hanuši Derevjanikové.

V Kamience jsme jeli opět navštívit životem těžce zkoušenou starou paní Mítinkovou. Naprosto fascinující byl její vrásčitý obličej a především její gestikulace, zachytili jsme ji na fotografiích, ze kterých jsme pak čerpali při vytváření partitur (to byl můj úkol, pracovala jsem s těmito fotografiemi, propojila jsem gesta v partituru, ale ta nezůstala takto v představení, její prvky jsem kombinovala s jinými partiturami, takže se vlastně prolнула do jiných scén – „První setkání“, „Nalodění“).

Večer jsme byli pozváni na večeři k Hanuši Derevjanikové starší, sestřenici „doktorky Hanuši, která pozvala svou sousedku JUDr. Lajčiakovou. Po večeři nám hostitelé vyprávěli, jak to chodilo o Masopustu („Fašangy“), pak JUDr Lajčiaková vytáhla foukací harmoniku a začala hrát. Foukací harmonika tu byla, k našemu překvapení, tradičním a oblíbeným nástrojem. Tedy tradičním nástrojem tu byl i akordeon, ale ten byl poněkud nákladnější a ne vždy byl po ruce, takže ho často nahrazovala právě „foukačka“. Lžíce se používaly jako perkuse, rytmus se vyťukával palcem do stolu. Lžící jako perkusního nástroje jsme využili i ve Sclavech (byť jen na malý moment) ve scéně „V hospodě“.

Koláčkov / Jarabina

Další den jsme se rozdělili na dvě skupiny, jedna jela do Koláčkova získávat informace o kultuře bačů, druhá zůstala v Jarabiné, aby vyzpovídala některé místní občany, ať už na téma emigrace nebo jiných zajímavých příběhů.

Navštívili jsme pana Dziaka a pana Mruga. Pan Dziak, který nám hned na začátku rozhovoru sdělil, že odpradáвна byl v dědině nejchytřejší starosta a bača, nebyl zprvu příliš sdílný. Zajímaly nás především zvyky a pověry spojené s různými činnostmi a samozřejmě bačovské čarování. Dovídáme se mnohé o způsobu života bačů, např. že bača byl volený, musel to být člověk, který rozuměl přírodě, náradí a nádoby potřebné k výrobě sýra musel mít svoje, že ovce nestříhali (tak činil gazda sám). Co se týče zvyků a rituálů, byl zde patrný jak vliv křesťanství, tak zbytky pohanství, světla se sůl, zapalovaly hromničky, bača si vypůjčil kadidlo („božia miara“), chodil mezi ovce a žehnal jim. Bača nikdy neprodával sýr přes práh a zdráhal se prodávat v pátek, stejně tak při západu slunce („aby sa neporobilo“, tedy aby se ovce neudělalo zle, nezačarovalo). A když prý se kýchne, znamená to, že někdo přijde. Bača musel vždy splnit, co slíbil, než vyrazil s ovce do hor, musel předpovědět, kolik sýra z každé ovce odevzdá majiteli (a tak učinit), zbytek mohl prodat. Když jsme se ptali na čarování, ukázalo se, že pan Dziak není zrovna pověřčivý, takže nějak nepřipouštěl, že by něco takového praktikoval. Vzpomněl si, že když jednou uhynulo asi dvacet ovce, všichni mysleli, že je někdo uhranul, on ale zavolał zvěrolékaře, a ten zjistil, že se nažraly v lese jedovaté trávy. A když se říká, že v noci na louce tančí víly, že prý to jsou přece plyny z fabriky, což může

víly připomínat. To pan Mrug připustil, že bačové uměli čarovat a vyprávěl několik příhod z doslechu, např. že jednou, když se dva bačové poprali, tak jeden druhého očaroval, že úplně ztratil sílu. Ale on osobně prý nečaroval a nijak zvlášť se k tomuto tématu nechtěl vyjadřovat.

Druhá skupina zůstala v Jarabiné. Navštívili jsme pana Strenka, zdejšího kronikáře. Mluvil hodně o historii vesnice a kraje, o valašské kolonizaci (přelom 17. a 18. stol.), o „drotárce“ (chodilo se především na Balkán, do Maďarska a Rumunska). Dále hovořil o přesídlování Rusínů na Ukrajinu (prý jim tam nebylo špatně). Dále jsme navštívili staré manžele Derevjanikovy (on byl drotár, vyprávěl příběhy ze Srbska, mají rodinu v Americe), pana Hirka (narodil se v Belgii, ale ještě jako s malým se s ním rodiče vrátili, takže si z toho celkem nic nepamatoval. Velmi na nás zapůsobila tíživá atmosféra a smutek v očích pana Hirka, žena mu zemřela a on bydlí v obrovském domě sám s nezaměstnaným synem, dcera se vdala v Americe). Pan Jarabinský má také rodinu v Americe. Vyprávěl nám příběhy z války, jak Jarabina byla málem vypálena fašisty (na nedalekém Ľubovnianském hradě měli základnu), lidé prý už si balili věci k útěku, na protějším kopci už se vojáci šikovali, a jen díky diplomacii místního faráře Sirka k tomu nedošlo (on pocházel z Ukrajiny, fašistická jednotka byla ukrajinská a on prý znal velitele z dřívějška, tak se mu nějak podařilo ho přemluvit). Navštívili jsme kostel, kterým nás provedla paní kostelníková, vyprávěla nám, jaké barvy se při jaké příležitosti používají. Vzala nás nahoru do věže a ukázala nám „Rabkáč“. Nikdy předtím jsme nic takového neviděli (a neslyšeli). Rabkáč je vlastně řehťačka, ovšem to, co jsme viděli, byla veliká

dřevěná krabice a ozubený válec (kterým se tvoří zvuk), měl z obou stran kliku, protože jím museli točit dva lidé. Intenzita zvuku je obrovská a rozléhá se po celé vesnici. Používá se o Velikonocích místo zvonů (zvonit se po celé svátky nesmí). Jednou někdo umřel na Velikonoce a na pohřbu ho vyprovázeli rabkáním, byl to prý hororový zážitek. Režisérovi se ohlušující zvuk rabkáče natolik zalíbil, že později jsme si jej nechali vyrobit a používáme ho v představení.

Krivany, Ňagov

Do Krivan jsme jeli navštívit pana Lazoríka.. Pan Lazorík si ce není Rusín, ale dostali jsme o něm informace, že je to nadšený sběratel a obránce (poměrně radikální) všeho lidového (šarišského) a že se určitě zabýval vystěhovaleckým tématem. Postava pana Lazoríka je nezapomenutelná. Je to nesmírně aktivní, rtuťovitý starý pán, a jakmile spustil stavidla výmluvnosti, nedal se zastavit. Také se rozhodně nedá říci, že by se bál konfliktu. Provedl nás místní výstavní síní s expozicí na téma život na šarišské vsi (jejímž byl zřizovatelem, správcem i průvodcem). Pak nás vzal domů, kde měl ve stodole uskladněny další spousty lidových předmětů. Panu Lazoríkovi se podařilo nashromáždit veliké množství materiálů o vystěhovalectví. Poskytl nám přepis autentických výpovědí pamětníků, a také, v což jsme ani nedoufali, úplný skvost, sbírku asi osmdesáti autentických dopisů, které v rozmezí od dvacátých do (asi) sedmdesátých let psali emigranti domů. Tyto dopisy, jejich obsah, jejich grafická úprava, jejich jazyk (a stylistika), osudy, které vystupovaly z řádků, to vše se stalo předmětem našeho zkoumání a práce, a stalo se významným zdrojem inspirace (a složkou) před-

stavení Sclavi. Také jsme se ho ptali na specifické tance a on sám nám předvedl tanec umírající ovce, starý pastýřský tanec. Byly to přesně odpozorované fáze umírání ovce a její pohyby, doprovázené žalostným bečením. Na videokazetě místního folklorního souboru (kterou jsme rovněž obdrželi), jsme tento tanec viděli i s hudebním doprovodem (gajdice), poté, co ovce dodýchá, ozve se veselý, rytmický motiv a ovce (tanečník) vesele vyskočí a křepčí (ožije). Prvky z tohoto tance (držení rukou za zády a poskoky) se objevují v naší choreografii k písni „Za toji hurky“ (scéna „Mezi svými“).

Ňagov

Tato vesnice je poměrně dál na východě, ale rozhodli jsme se znovu navštívit starostu, pana Smietanku. V Ňagově byl zrovna pohřeb, tedy ne ještě přímo pohřeb, ale rozloučení s mrtvým (někteří se na to šli alespoň zvenku podívat). Povídali jsme si o tradicích spojených s pohřbíváním. Pohřeb a rozloučení s mrtvým je tu stále aktem, jehož se zúčastňuje celá vesnice (nebo alespoň zástupci všech rodin). Mrtvý je vystaven doma a lidé se u něj střídají a čtou žalmy (psal-tyr). Ptali jsme se také na plačky. Pan Smietanka připustil, že naříkání nad hrobem se sem tam ještě přihodí (jednou dokonce se jeden „hodil do jamy za mrtvou“), ale dal najevo, že tyto patetické projevy považuje za předvádění se (patrně se zde nedá mluvit o nějaké kvalitnější úrovni, nebo udržované a respektované tradici), jednou ženské tak povykovaly, že se kantor vůbec neslyšel

Od pana Smietanky jsme dostali videokazetu se svatebními zvyky ve vesnici Šumiac. Tam jsme viděli (a slyšeli) hudebně velice zajímavou (a specifickou) věc. Vesnicí jdou z jedné

strany muži se svou písní a z druhé ženy se svou písní a tyto dva melodicky i rytmicky rozdílné motivy se zvláště prolínají a vytvářejí podivně krásný souzvuk. Mužskou píseň (je to vícehlasý motiv bez textu) jsme použili v představení.

Nový Smokovec

Na doporučení z Jarabiny jsme jeli navštívit významného slovenského etnografa dr. Jána Olejníka, Csc. Pan Olejník je člověk duchem mladý (i když mu bylo 83 let), s neuvěřitelnými znalostmi a obrovským množstvím materiálů. Celý život chodil v terénu a sbíral tradice, pověry, kultury i písně podtatranského lidu, takže nám odpovídal na spoustu otázek, doporučil spoustu materiálů a osob. Zajímaly nás přežitky pohanských kultů, ty se uchovaly např. v řeči (používání Peruna jako nadávky, proklínání) a třeba uctívání zvířat se uchovalo v tancích (medvědí, vlčí, hadí, jestřábí tance). Věřilo se také v ženskou démonickou bytost – bohyňky, které škodily. Hodně nás zajímaly zvyky spojené s kultem mrtvých. Nebožtíka položili na podlahu (tehdy hliněnou), kde ležel tři dny, než přišel kněz. Po ty tři dny byl dům mrtvého plný lidí, četl se „psalmy“ (žalmy), ale také bylo veselo. Připravila se speciální teplá pálenka, napekl se bílý chléb. Omladina hrála různé hry, např. „Viším, neviším“, chlapec se pověsil na zárubně dveří, křičelo se „viším, neviším, za keho viším“, dívka (pokud visel chlapec) ho plácla přes zadek a on musel uhodnout, kdo ho praštil. Děti se také bavily tím, že strašily staré báby, třeba přivázaly nebožtíkovi na prsty provázky a následně za ně tahaly. Tyto úkony a zvyky týkající se rozloučení s mrtvým jsme pak zkoumali i v jiných kulturách, v poslední scéně Sclavů je Hordubal mrtev, ale

ostatní s ním jednají jako s živým – to je tradice ze Španělska, kde s nebožtíkem např. hrají karty. Pana Olejníka jsme se také ptali, kde bychom ještě mohli najít opravdovou plačku, a on nám doporučil nám paní Helenu Ondrušákovou z vesnice Vernár.

Paní Ondrušákovou jsme překvapili, zrovna když se vracela z práce, ale pozvala nás dál (tedy zprvu se netvářila moc přívětivě, ale po vyslovení jména pana Olejníka se uvolila nás přijmout). Před nedávnem jí zemřel manžel (srazilo ho auto, když jel na kole), takže když jsme přišli s prosbou, aby nám ukázala, jak se pláče nad hrobem, vůbec se jí do toho nechtělo. Ale uprosili jsme ji. Svou roli také jistě sehrálo to, že paní Ondrušáková byla výborná a zkušená zpěvačka, zvyklá natáčet v rozhlase. Povídali jsme si s ní, že nás zajímají také staré písně, ukolébavky a vlastní tvorba, vytáhli jsme nahrávací zařízení a paní Ondrušáková pookřála, zpívala ukolébavky i vlastní písničky. Pak, když viděla, že to myslíme vážně, a když jsme ji přesvědčili, že tyto nahrávky budou jen pro naši potřebu a nebudeme je někde prezentovat, ukázala nám i „vykladanie“ nad rakví. Byl to velice smutný zážitek, paní Ondrušákové se vehnaly slzy do očí (a nám také), bylo to něco mezi motlitbou (jak seděla s propletenými prsty a sklopenýma očima), lítostivým naříkáním (co si teď sama počne) a výčitkami (jak jen jí to mohl udělat). Byl to recitativ ve zvláštní melodii s mnoha sekundovými intervaly. Později bylo mým úkolem zafixovat tuto melodii. Zapsala jsem to, co jsem v tom slyšela já, snad kdyby to dělal někdo jiný, slyšel by v její řeči jiné intonační nuance. Zapsala jsem píseň, kterou jsem slyšela, melodii,

jež ve mně její „vykladanie“ (nebo také „jojkanie“) probudilo. Tato melodie se stala základem pro scénu „Nalodění“.

Jarabina a okolí

Poslední den naší výpravy jsme se vydali do skanzenu ve Staré Ľubovni, abychom viděli původní rusínskou architekturu. Nahráli jsme si tam rovněž informace o svatebních zvycích a o křtinách.

Nakonec jsme si nemohli nechat ujít návštěvu pohádkových manželů Prigancových v Radvanci nad Laborcom. Vyfotografovali jsme je a snažili se tak znovu zachytit láskyplnou atmosféru v jejich vztahu, která je dnes tak vzácná.

4.c. Písně z expedic a jejich tématické rozdělení

Písně z expedic

Během naší expedice jsme nahráli spoustu písní. Jak už to bývá, pracovali jsme jen s částí z nich. S těmi, co s námi z nějakého důvodu rezonovaly, ať už tematicky, melodií, nebo výrazem zpěváka. Nechtěli jsme pracovat s písněmi, jejichž melodie nám byla povědomá (nebo jsme vytušili, či nám bylo potvrzeno, že píseň je poměrně známá, populární), také jsme se vyhýbali písním s uherskou melodikou (těch bylo poměrně dost, byly oblíbené).

Nejbohatším zdrojem, ze kterého jsme čerpali pro práci a představení, byly písně z Jarabiné, a to především díky spolupráci s A. Derevjanikovou. Tradice zpěvu je v Jarabiné velmi dlouhá a významná. Předmětem zájmu se stala už v roce 1899, kdy písňovou tvorbu v Jarabiné sbíral V. Hnaťuk (mapoval lidovou tvorbu Rusínů na východním Slovensku), zapsal zde 138 písní a všechny vyšly v publikaci

„Etnografický sborník“ (Lvov, 1900). V. Hnaťuk zapisoval písně především od místních žen, ale zapisoval (jak bylo tehdy zvykem) jen texty, takže bohužel jím publikovaný materiál nepřináší žádnou informaci o jarabinské hudební tradici, o tehdejších melodiích národních písní. Jednotlivé písně z Jarabiny se později stávaly součástí různých sborníků mapujících rusínskou lidovou tvorbu na Slovensku: např. „Ukrajinské národní písně prešovského kraje“, sv. I (sestavil J. Kosťuk, Prešov, 1958; zde poprvé jsou psány písně i s melodiemi), „Ukrajinské národní písně východního Slovenska“, sv. II (sestavil J. Cymbora, Prešov, 1963), „Ukrajinské národní písně východního Slovenska“, sv. III (sestavil A. Duleba, Prešov, 1977). Zdejší písně zaznamenávali a publikovali i další badatelé a milovníci folklóru – F. Lazorík, J. Bulková, P. Dziak, J. Olejník, M. Šmajda. Do monografie o obci Jarabina – „Život obce Jarabina 1329–1969“ (Prešov, 1969) – zařadil její autor Mikuláš Strenk, místní rodák a kronikář, i texty několika lidových písní vztahujících se k tradičním oslavám (na Andreje, na Petra), a písní drotárských..

Ucelená publikace o písňovém folklóru v Jarabiné vznikla po výzkumu M. Hyrjaka a A. Derevjanikové (v roce 1982), „Národní písně obce Jarabiné“ (sestavil M. Hyrjak, zápis melodií A. Derevjaniková, Prešov, 1986). Obsahuje na 300 písní (textů). Publikace si klade za cíl zkoumat jarabinskou lidovou poezii jednak jako předmět folkloristického zájmu, jednak její myšlenkově-tematické zaměření. Najdeme zde zvykoslovnou poezii (vířící se ke svátkům – Nový rok, sv. Andrej, sv. Petr), rodinnou poezii (písně související s křtinami a svatební obřadní písně), historické písně, balady, lyrické

písně (rodinné a společenské písně, ukolébavky, rekrutské a vojenské písně, drotárské a vystěhovalecké písně), i dětský folklór.

Některé texty mají svou pevnou melodii, ale jak už jsem dříve zmínila, velmi často se na jednu melodii zpívá více textů. Na určitou oblíbenou melodii se vymyslel nový text, anebo se už stávající text přiřadil k jiné melodii, což nebyl problém, protože většina veršovaných textů má stejný počet slabik, popřípadě se přidala (nebo ubrala) slabika „ej“. Tato slabika má rovněž důležitou funkci. Jako citoslovce dodává různá výrazová zbarvení. V trávnicích se někdy dodává též „i-jé“ a to podporuje charakter písně, volání do dále. My jsme pracovali s písněmi ve tvaru, jaký nám předala A. Derevjaniková.

V práci s písněmi nás velmi ovlivnil charakteristický styl zpěvaček z Jarabiny. Zpívají vždy plnými hlasy a výrazně se opírají o dlouhé vokály, ty většinou natahují, přesně a v plné síle dodržují hodnoty not (tedy na konci slova nebo fráze nikdy „nevypustí“). K výrazné vibračnosti jejich zpěvu přispívá i to, že se jejich hlasy spojují v kvalitě, doladují se a splývají v jednom proudu. V harmonizacích se někdy všechny hlasy sejdou na stejných tónech uprostřed písně, typické je zakončení písně všemi hlasy na jednom (stejném) tónu.

Tematické rozdělení písní

Pracovali jsme s písněmi různých tematických okruhů. V rámci těchto témat mají však písně různé charaktery, tématem se zabírají z různých úhlů, tedy kromě písní liturgických.

Písně s vystěhovaleckou tematikou

Pyšla by ja, pyšla (příl. 3 - 1)

Pyšla by ja, pyšla
Ej, do toj Hameriky,
Keby na rik na dva,
Ej, keby ne naviky.

V Hamerici dobri,
Ej, v Hamerici zdravo,
Lem že v Hamerici,
Ej veselosti malo.

Právě v této písni byla velmi důležitá melodie, kterou nám zpívala Hanuša. Tato melodická klenba totiž zajímavě doplňuje a obohacuje sdělení, které text nese, dodává písni intenzivnější emoční náboj, který umožňuje zpěvákovi pracovat s různými barvami výrazu. Text není veselý, ale sám o sobě není ani extrémně smutný, ženě se do Ameriky nechce, aspoň ne na dlouho, protože v Americe je sice lépe než doma, ale radost tam chybí. Smutek spíše můžeme cítit pod povrchem. Poměrně rytmická melodie však nabízí nadhled, snad i rezignaci ve smyslu vyrovnávání se s faktem, že do Ameriky musím, ale tak se aspoň naposled poveselím. Cito-

slovce „ej“ zde spíše evokuje mávnutí rukou, „čert to vem“. A podobně může tato melodie v každém evokovat další příběhy. Důležité bylo, že píseň v tomto tvaru byla velmi inspirativní. Tato melodie a hlavně rytmus, ve kterém se nese, nabízela možnost dalšího rytmického členění a jako velmi zajímavé a nosné se ukázalo její spájení s rytmy Stravinského, s jejich charakterem, intenzitou a hutností. Ve sborníku NPOJ je k tomuto textu zapsána melodie, kterou já uvádím k písni „Myj muž v Americi“ II, a toto spojení by v nás určitě neevokovalo možné směry rozpracování, neodhalili bychom množství emočních a příběhových vrstev a hloubku výrazu.

Ej, v Americkim saloni (příl. 3 – 2)

Ej, v Americkim saloni,
Pijut vinko bratove.

Ej, pijut, pijut, čerkajut,
Ručki sobi davajut.

„Ej, pij, bratyjku, pij vino,
Jak ša ti tam vodilo?“

„Ej nebarz dobre, nebarz zle,
Lem že ja tam plakal vše.“

U této písni nás zaujala a inspirovala tahavá melodie, ze které prýští smutek a stesk. Evokuje mi to chlapy v hospodě, když si stoupnou a se sklenkou v ruce vzpomínají na těžké časy, které prožili v emigraci. Z melodie jako by byl cítit zadržovaný pláč. Svě pro to určitě udělalo trojhlasé

zpracování a interpretace. Zvláště podržení akordu na konci prvního verše (...saloni) a protáhnutí samohlásky ve druhém verši a její klouzavé legato (...vinko-o) dodávají písni zajímavé rytmické členění. Text není prvoplánově smutný, přiznání, „ja tam plakal“ zazní až v posledním verši. Mezi jara-binskými zpěvačkami (ať už v souboru Poľana, nebo v triu „Derevjanek“) to chodilo tak, že „doktorka“ Hanuša byla vedoucí, ona začínala všechny písně, určovala tempo, rytmus a ladění. A u této písně bylo zajímavé, že to byla píseň Hanuši starší (tedy sestřenice „doktorky“), ona píseň začínala a zpívala první hlas, ačkoli obvykle zpívá druhé hlasy. Myslím, že to byla oblíbená píseň jejího otce, líbilo se mi, jak ženy respektují osobní vztah někoho k písni.

Ej, keď ja sobi zašpivam (příl. 3 - 3)

Ej, keď ja sobi zašpivam popyd javoriki,
Ej, ta učuje mja otec až do Hameriky.
Ej, kde vyn mja učuje, ej ta vyn sobi reče,
Ej, čija že to divojka po horach ščebeče.

Tuto píseň nám zazpívala „doktorka“ Hanuša sama a bylo z toho cítit, že má k této písni silný citový vztah. V prostém textu se skrývá stesk i vroucí touha po kontaktu s milovanou osobou. Naléhavá melodie refrénu připomíná víc než co jiného naříkavé zvolání, dcera zde vyzpívává svůj stesk po otci, který je daleko v Americe a můžeme si jen domýšlet, jaký příběh, jaké trápení vyvolalo vznik tak silné a zároveň křehké písně. Hanuša „nedala“ tuto píseň zpívat Poľaně ani triu, nedoaranžovávala harmonii, sólovou interpretací podtrhla čistotu a průzračnost melodie, a tedy hluboce emotivní vy-

znění písně. Ta se stala jednou z hlavních písní v představení Sclavi, stala se písní dcery Hafie. My jsme při práci na této písni dotvořili harmonii – trojhlas, ale v představení používáme jen jeho malou část, právě abychom nechali vyniknout nosnost hlavní melodie.

Bud' zdrava, zemličko (příl. 3 – 4)

Bud' zdrava, zemlice, idu k Hamerice,

Idu zarobjat piňaż.

Bud' zdrava, zemličko, neplačte, mamičko,

Išti sa vernu dakody zas.

A u našym kraju lude tak dumajut,

Že ja piňażi zhartam.

A u Americi je ťažko robiti,

Hluboko v zemľu furt schoditi

Išov vyn za hory, za ľisy, za more,

Ždali ho bars dovhi čas,

Desi v Americi spočivat v zemlici,

Už ša neverne nikda k nam zas.

Tato píseň nás zaujala (kromě úžasné interpretace paní Káňové) svou odlišností od ostatních jarabinských písní. Její třídobý „mazurkový“ rytmus odkazuje na polský původ, patrně pochází od polských Rusínů – Lemků. Právě kolébatý rytmus a to, že melodie tento rytmus naprosto pravidelně kopíruje (jsou to všechno čtvrté noty na dobu, pouze na konci fráze je nota celá), evokuje „flašinetovou“ atmosféru, evokuje houpání lodi a lidi, kteří na ní odplouvají do nejisto-

ty, ale už se rozhodli a nemohou to rozhodnutí změnit, nacházejí se v jakémisi mezičase před vstupem do další etapy života (pravděpodobně nepříliš šťastné).

Neplačte, mamičko (příl. 3 - 5)

Neplačte, mamičko, bo ja v Americi,
Robju na talari v newjorskej fabrici.

A u tej fabrici, nitki ša tuljajut,
A moji očenka slzy zalivajut.

A po niže sela, zahukala sova,
Prišli mi na myseľ mamušiny slova.

Ne tak mamušiny, jak ňanička moho,
Že ja nesluchala, zaklamalam koho.

Tato píseň nás uchvátila jak svou melodií, tak takřka moderním rytmickým členěním, a také nevšední trojhlasou harmonizací. Ta se pohybuje v malých intervalech a důležitým prvkem, který tvoří napětí, je hra s půltóny. Proto je tato píseň intonačně náročná. Při práci na ní jsme také museli dbát na to, abychom ji rytmicky banálně nedělili po taktech, ale bylo třeba takty spojovat a cítit celou sloku jako jednu frázi. V interpretaci Derevjaneck hrálo velkou roli prodlužování vokálů a sklouznutí k dalšímu tónu (nepla-čte, bo ja-v Americi). To vyvolává pocit naříkání nebo pláče či nějakého zoufalého zvolání, i když v zápětí melodie vede k rytmickému staccatovému zakončení fráze, kterým jakoby

zpěvák tento pocit náhle utne a tato gradace spíše evokuje rozhořčení.

Myj muž v Americi – I. (příl. 3 – 6)

Myj muž v americi robit na talari,
A ja tu kupyju paribkym cigari.

Cigari kupuji, s nima ša milyju
A mužovi pišu, že dobri gazdyju.

Myj muž v Americi – II. (příl. 3 – 7)

Myj muž v Americi a do kraju ide,
A što ž vyn mi povist, kde na dveri pride?

Nič vyn mi nepovist, lem to pochvalenyj,
A ja ho privitam „Vitaj mužu vernyj“

„Tad ja ti muž vernyj, ale ty žena ni,
bo ty lihovala s frajirom v posteli!“

Tyto dvě písně jsou na rozdíl od předchozích veselé, překypují humorem. Jejich funkce je jasná, vznikly pro pobavení, v obou je terčem posměchu to, jak si ženské užívaly, když byl manžel pryč. Nesou se v rychlém, lehkém rytmu a oba texty lze použít pro obě melodie. Tyto písně evidentně přispívaly k dobré náladě a hrály se k tanci. Nic hlubšího v nich nelze hledat. My jsme se na nich učili synkopickému odlehčenému cítění rytmu a ve výrazu hledat jisté furiantství a nadhled.

V těchto písních můžeme sledovat různá pojetí a různé reakce na fenomén vystěhovalectví. „Pyšla by ja, pyšla“ je vyjádřením toho, že vím, že mě tam nečeká nic radostného a patrně bych tam musela zůstat déle, než bych chtěla, rozhoduji se, zda tam mám jet, Amerika je tu tedy jakousi možností do budoucna. „Ej, v Americkim saloni“ je už konstatováním toho, že tam bylo zle, tedy už reflektuje skutečnost, která proběhla. Obě písně jsou společenské, takže postesknout si můžeme v komunitě přátel, krajanů. To „Ej, ked ja sobi zašpivam“ je svým charakterem výrazně individuální a introvertní, vyjadřuje pocit osamění toho, kdo zůstal. „Bud' zdrava, zemličko“ je píseň o loučení s krajem, s rodinou, na začátku vyjadřuje ještě jakousi chabou nadějí návratu, ale spíše je pravděpodobné, že „kdesi v Americi“ člověk najde svůj hrob a už se nikdy nevrátí ke svým, kam patří. V „Neplačte, mamičko“ autorka utěšuje své blízké (nebo spíše sebe), že je pryč, ale „zarobí“, a zároveň se neubrání stesku. Výrazně cítíme pocit viny – poslední verš „že já jsem neposlechla (slova svých rodičů), zalhala jsem“ – který se snad týká odchodu do Ameriky a opuštění rodiny. Naproti tomu „Myj muž v Americi“ I a II jsou písně humorné a zlehčují situace, které reálně nastávaly (nevěry, rozhazování těžce nabytých peněz).

Drotárské písně

I když jsme se nezabývali tématem drotárství, bylo v této oblasti významným fenoménem a setkávali jsme se s ním takřka na každém kroku. Při této krátkodobé emigraci nastávaly některé podobné problémy jako u vystěhovalectví, a

tyto problémy se odrážejí v písních. Proto zde dvě uvádím jako příklad.

Pyšov milyj s dritom (příl. 3 – 8)

Pyšov milyj s dritom švitom vandrovati

A mi lem prikazav dobri gazdovati.

Gazdyj, ženo, gazdyj, bys prigazdovala,

Že bys staryj oves, novym prisypala.

Už dritare idut, už sut při kaplici

A moho miloho lišili v Bystrici.

Dritare, dritare, što po vas oстане,

Po verškach stupljaji, po korčmach grajcari.

Tato píseň má výrazně klenutou táhlou melodii a dosti melancholický charakter. Text reflektuje několik pocitových rovin, přičemž přímo spolu souvisejí první dvě sloky – milý mi odešel a nakázal, abych dobře hospodařila. Pak se drotáři vracejí, ale bez mého milého, toho nechali někde na cestě. Ve čtvrté sloce cítíme povzdech nad nezodpovědností – „co po vás zůstane?“ Krejcary zůstaly po hospodách, takže se ne vždy podařilo donést výdělek domů. Ve sborníku NPOJ jsou k této písni uvedeny ještě další sloky. Mě zaujala jedna: „Pyšov milyj s dritom / s brjuchom jak s korytom / bodaj vyn brjuch strativ / a ša mi navrativ“. Žena si tedy přeje, aby se jí muž vrátil, ale aby po cestě zhubnul. Příliš se to tedy tematicky neslučuje s předchozími slokami a ani s charakterem melodie. Zde tedy vidíme ukázkou toho, že na

oblíbený nápěv postupem času lidé vymýšleli další a další texty.

Zahraj, zabubnyj (příl. 3 – 9)

Zahraj, zabubnyj, chyžečka mala,
Žvidyje ša mati divky, ci chce dritara.

Nechcu, neľublju, serce mja bolit,
Bo vyn dovho s dritom chodit, nič ne zarobit.

Nič nezarobit i nepoľubit,
A jak prijde nedilejka, serce mja bolit.

Tato píseň se nese ve veselém, tanečním rytmu. Odráží skutečnost, že mít za muže drotára nebyl med, mladá dívka se tu zdráhá se za drotára vdát, protože je pořád pryč a celkem nic nevydělá. Také zde vidíme příklad toho, že tady tolik nezáleželo na textu (je to skutečně píseň k tanci), takže verše se někdy skládaly spíše podle rýmu než podle smyslu (viz poslední sloka).

Všechny výše uvedené písně jsme získali v Jarabiné.

Trávnice

Poľana, poľana (příl. 3 - 10)

Poľana, poľana, ijé, verškom maľovana,
Kto že jej maľoval, ijé, farby nežaloval.

Ked sobi zašpivam, ijé na našej poľani,
Vyzvi ša mi holos, ijé, v mindalovej skali.

Tuto píseň jsme získali od paní Stašákové v Kamience. Je to typická trávnice. Jak v textu, tak v melodii slyšíme radost z volání do dálky a z ozvěny a neřeší se tu žádný jiný problém. Píseň vznikla z emočního pohnutí, které vyvolalo konkrétní místo, krajina. Uslyšíme zde typickou věc pro zpěv trávníc ve zdejších kraji, a to klouzavé protažení a zvýšení o půltón (a návrat zpět) předposlední slabiky sloky (nežalo-oval, ska-ali). Motiv z této písně inspiroval Marjanu k vytvoření harmonizace, která figuruje v představení.

Hori, rybko, hori (příl. 3 - 11)

Hori, rybko, hori, i, ej hori bystrom vodom,
Ťažke rozlučanja, i, ej myj milejkyj s tobom.

Ej, keby ja znala, i, ej kde myj milyj kosit,
Prinesla by ja mu, i, ej vo fartušku štosí.

Korčene, Korčene (příl. 3 – 12)

Korčene, Korčene, ej okruhle jak jajce,
Jak ja na ťa vyjdu, ej zabolit mja serce.

Korčene, Korčene, ej zelene Korčene,
Dali by mi ňaňo, ej kde je zahajené.

Haju myj, haju myj, ej zahajili mi ťa,
Frajirečko moja, ej odhvarili mi ťa.

Tyto dvě písně se nedostaly do představení, ale o „Hori, rybko, hori“ jsme uvažovali do posledního momentu. Tematicky bychom obě písně mohli zařadit do milostné lyriky, melodicky jsou to však trávnické. Zvláště u „Hori, rybko“ vidíme typické dlouhé samohlásky (i, ej), také první fráze se interpretuje jako zvolání (poslední hláska je protažená) následované pauzou, po níž následuje „odpověď“ – tedy pokračují všichni. Na předposlední slabice zde opět vidíme typické zvednutí o půltón v prvním hlase (s to-obom) Obě písně pocházejí z Jarabiné a při jejich provedení jsme si uvědomili, jak je pro zdejší zpěvačky specifická společná vibrace, na určitých místech se sejdou všechny hlasy (jsou to trojhlasé harmonie) na jednom tónu (i, rozlučanja-a; vyjdu-u), dolaďují se a vytvářejí si tím tak odrazový můstek pro další větvení melodie (a otvírání intenzity). Charakterem se obě písně poněkud liší, snad proto, že „Hori, rybko“ je píseň ženská a „Korčene“ mužská. V první slyšíme více melancholie, plačtivosti, snad je to tím že hlavní motiv prvního hlasu se odehrává v rozsahu nejvíce malé tercie a je tu důležité ryt-

mické členění (použití triol), kdežto v druhé, i když je text smutnější, cítíme v melodii více radosti, už použití kvartového intervalu hned na začátku (korče-ne) evokuje jakési odhodlání poslat daleko svůj hlas a i když vlastní podnět k tomu je neradostný, zpěv je uvolňující a utěšující.

Svatební písně

U nedilu ranejko (příl. 3 – 13)

U nedilu ranejko, u nedilu ranejko
kupalo sa solnejko.

Jak ono sa kupalo, jak ono sa kupalo
ta vodu vylivalo.

Tato píseň pochází z Uliče Krivého. Svatební obřad vypadal všude podobně, s jistým zjednodušením řečeno, nejdříve se šlo pro nevěstu, ta se rozloučila, pak proběhl obřad, hostina, začepení a pak se nevěsta vyprovodila do domu ženicha (Mnohdy tato sláva trvala tři dny a účastnila se celá vesnice). Každou fází svatby doprovázela jiná píseň. Důležitou částí nevěstina vybavení byl věneček z barvíнку, který měla na hlavě, než jej vystřídá čepec, který jí pletou družičky. „U nediľu ranejko“ se zpívala v první fázi svatby, když se šlo pro nevěstu a sbíral se barvínek a pletl věneček. Tomu odpovídá charakter písně – melodie je poklidná v houpavém rytmu, motiv není moc dlouhý, stále se opakuje – i text –, je mnoho slok, z dalších ještě uvedu týkající se barvíнку: „Ideme v široj pole / na zilja zelenoje“, „Toto zilja barvinočok / moji mladi na vinočok“. Marjanu zaujala melodie, ale

bylo třeba něco udělat s charakterem písně, protože v původním znění postrádala dynamiku, a tak bylo třeba najít pro ni nějakou výraznější intenci. Nejdříve jsme ji zkoušeli jako kánon, což znělo zajímavě, a pak jsme ji zkoušeli volat do daleka jako trávnicí. Podoba písně v představení je tedy kombinací těchto dvou přístupů.

Rodinojko moja (příl. 3 – 14)

Rodinojko moja, v kupci posbirana,
Lem ja nebožatko, od vas odorvana.

Od vas odorvana, do čužoho kraju,
Nemožu pojati ľudom obyčajju.

Ľudom obyčajju a čeľadi zvyku,
Jaj bože prebože, jak ja tam privyknu.

Privyknu, privyknu, prošu pamjatajte,
Rodinojko moja, lem mja spomahajte.

„Rodinojko moja“ je svatební píseň z Jarabiny a nevěsta ji zpívá jako své rozloučení s rodinou před odchodem do ženičova domu. Má nádherný text, kde se odráží strach z odtržení od rodiny a z toho, že na novém místě nepřivykne ani lidem ani zvířatům a prosí své blízké o pomoc. Melodie se nese v pravidelném pomalejším rytmu, pouze v úvodní frázi (oslovení) interpretka poněkud mění rytmus a dynamiku podle své emoce.

Zvykoslovné písně

Naše kupajlo (příl. 3 – 15)

Naše kupajlo z verby, z verby,
A ty Ivane, prijdi, prijdi.

A jak neprijdeš na Ivana,
Ta z tebe vyjde duša i para.

Tato ukrajinská píseň, kterou přinesla Marjana, se vztahuje k oslavě svátku sv. Jana (Ivana). Má výrazně rituální, pohanský charakter, proto se znamenitě hodila do scény „Mezi svými“, v kompozici předchází písni „Za toji hurky“.

Za toji hurky (příl. 3 – 16)

Za toji hurky, za vysokoji,
Vkazuje mi sja čornaja chmarka.
Toto mi chmarka, ovyčok parka,
Joj, dažd Bože!
S tymi vuvčkami tri vuvčareve,
Taj idut sobi, taj nesut sobi,
Taj nesut sobi po trumbetočci.

Tuto píseň jsme na expedici nezískali od živých interpretů, ale můj kolega Robert Nižník si ji vybral ze staré nahrávky, kterou pořídil A. Pankevyč, významný ukrajinský etnograf a sběratel podkarpatského folklóru, a kterou jsme získali u prof. Mušinky v Prešově. Jedná se o koledu, mužskou píseň se zajímavou melodií a velmi zajímavým rytmickým členěním. Původně je ve třídobém rytmu, ale my jsme s ní praco-

vali (a dodali doprovod na bicí) ve čtyřdobém rytmu, čímž se píseň zdynamizovala a získala rytmický druhý plán. Píseň jsme neupravovali do vícehlasu, protože melodie je dost výrazná a pronikavá sama o sobě, pouze jsme dotvořili harmonii drženou spodní kvintou. Píseň v této podobě má výrazně rituální charakter, přímo vyzývá všechny okolo, aby se přidali ke společnému refrénu „Joj, dažd Bože!“, a proto se přímo nabízela kombinace se Stravinského rytmy a Nižinského ikonami (jak je tomu nakonec v představení).

Liturgické písně

S nami Boh (příl. 3 - 17)

S nami Boh, razumite jazycy,

I pokarjajte sja, jako s nami Boh.

Toto je staroslověnská liturgická píseň, která se dodnes zpívá při bohoslužbách. My jsme ji poprvé slyšeli ve vesnici Ulič Krivé, kde ji zpíval farář s kantorem. Má velmi krásnou melodii, která přímo vybízí k rozvíjení do vícehlasu, a zajímavé rytmické členění. My ji zpíváme v šesti hlasech (tři mužské a tři ženské). Mužské hlasy doaranžoval Viliam, ženské hlasy jsme stáhli z aranže liturgického sboru, který vede Anna Derjjaniková.

Lyrické písně

Zahumni, zahumni (příl. 3 – 18)

Zahumni, zahumni, zelenoj zahumni,
Kade pochodžoval myj milejkij ku mni.

Palila ja lampu, lampa mi zahasla,
Sama ja od sebe frajira otpasla.

Paní Vodylová z Uliče Krivého, která nám tuto píseň zpívala, bývala určitě výbornou zpěvačkou, to bylo cítit z její koncentrace a frázování a také z používání melodických ozdob. Nyní už byl její hlas roztřesený a intonačně nejistý, její zpěv však měl přesto veliké kouzlo. Také na nás hned zapůsobila krása této písně. Téma je prosté, dívka se rozešla s chlapcem a pravděpodobně toho lituje. Ovšem melodická klenba je rozvíjena nesmírně dynamicky a poměrně ve velkém rozsahu a evokuje velmi silné citové pohnutí, zvláště v první části refrénu (kade pochodoval, kade pochodžoval) je vytvořena nádherná gradace. To dává zpěvačce skvělou možnost pracovat s výrazem. Já jsem měla to štěstí, že jsem mohla na této písni pracovat (stala se písni Poľany). Vzhledem k umístění v představení a tedy k situaci, která mě přiměje zpívat tu píseň, jsem musela hledat další vnitřní intence (další plány), které se pod zpěvem skrývají, takže myslím, že téma této písně bylo obohaceno o další vnitřní rozměr. Charakterem se tedy má interpretace více blíží k baladě, také rytmicky píseň člením nepravidelně.

Ukolébavky

Ukolébavky nás zajímaly, protože to většinou bývají krásné písně vzniklé s velkým citem. Jejich melodie bývají prosté, ale snad pro tu velice intimní příčinu vzniku skrývají velmi hluboké poselství. Také jsme doufali, že zde narazíme na vlastní tvorbu. To se nám také podařilo, narazili jsme na dvě překrásné ukolébavky, které vznikly v rodině a předávaly se mezi matkou a dcerou. Bohužel se žádná z ukolébavek nevešla do představení.

Tematika ukolébavek se liší, vznikaly z různých podnětů, z různých citových pohnutek matek. Tato píseň měla jasnou funkci – uspat dítě – ale v textu matka vyjadřovala svá trápení, obavy i naděje.

Kolyš sa mi, kolyš (příl. 3 – 19)

Kolyš sa mi, kolyš, kolysočko sama,
Jak vyrosneš velka, budeš šytko znala.

Budeš sa učila krasnoho pisaňa,
Budeš spomáhala moho kolysaňa.

Kolyš sa mi, kolyš, kolyšu ťa rukom,
Jak vyrosneš velka, pyjdeš za nauka.

Tuto nádhernou ukolébavku nám zpívala paní Stašáková z Kamienky, složila ji její prababička. Tato píseň je velmi útěšná, matka vyjadřuje naději, že dceři se dostane vzdělání a vdá se za studovaného člověka a pak si na ni vzpomene, že jí to umožnila. Cítíme zde naději, že se dítě bude mít lépe

než rodič. Při práci na této písni jsme s kolegyní Majou Jawor rozvinuly melodický motiv do dvojhlasu.

Hori dolinami (příl. 3 – 20)

Hori dolinami siryj konik bežit,
Už moja mamočka v čornoj zemli ležit.

Ležit ona ležit u ňuj po kolina,
Už na ňuj vyrosla travička zelena.

Pušla by ja pušla tu travu vyžati,
Keby moja mamočka chotila ustati.

Chotila ustati, slovo mi prohvarti,
pušla by ja pušla tu travu vyžati.

Když jsme byli u paní Cogaňové v Ulič Krivém, byla u ní na návštěvě její kamarádka (bohužel nevíme jméno), a ta nám zazpívala tuto překrásnou a přesmutnou ukolébavku, kterou jí zpívala její maminka. Tematicky nemá s uspáváním dítěte nic společného (není zde typické zmínění kolíbký, kolébání či přání usnutí), žena zde vyzpívává svůj žal, svou samotu po smrti matky. Snad se tím upevňuje pouto mezi matkou a dítětem, když se mu připomíná smutek při ztrátě matky. Ve spojení textu a nádherné prosté melodie se skrývá velké emoční pohnutí, které vhání slzy do očí. S touto písni jsme nepracovali (už jsme měli dostatek materiálu), ale mě osobně velmi zasáhla a připadá mi natolik zajímavá, abych ji uvedla mezi nejlepšími „úlovky“ z expedice.

Ľuľaj, že mi, ľuľaj (příl. 3 - 21)

Ľuľaj, že mi ľuľaj, b´du ťa kolysala,
Ci mja budeš chvav, jak ja budu stara.

Budu, mamuš, budu, nič ša neožeňu,
A jak ša ožeňu, z chyži ťa vyženu.

Ďakyju ti, synu, za taku novinu,
A ja ťa nelišu, pokaľ nezahynu.

Tato ukolébavka pochází z Jarabiné. V jejím textu je zajímavé, že se sem promítá obava matky, že až dítě vyroste, tak ji opustí (přímo vyžene, když si přivede nevěstu), ale zároveň syna ujišťuje, že ona ho nikdy neopustí a vždy ho bude milovat. I když původně jsou ukolébavky sólové písně, Marjana vytvořila druhý hlas a my jsme s touto písní pracovali dvojhlasně, což bylo díky užití půltónu intonačně poměrně náročné.

V tématech dalších ukolébavek se často setkáváme s tím, že matka nemá čas na kolébání, protože musí pracovat na poli, tak dítě ke spánku popohání. V jednom zajímavém textu (NPOJ) matka vyjadřuje matka touhu po svobodě („Ľuľaj že mi ľuľaj / bo ja ťa kolyšu / a jak ty mi usneš / ta ja tebe lišu / Priložu ja tebe / dvoma kameňami / a ja sama pyjdu / hori dolinami“).

4.d. Další materiály z expedic: Nahrávky, dopisy a fotografie

Nejrozsáhlejšími materiály, které jsme si přivezli z expedic, jsou audio nahrávky. Nahrávali jsme především písně (o to jsme žádali prakticky každého, s kým jsme se setkali). Také nás zajímaly osobní příběhy, zkušenosti s emigrací, místní zvyky, ať už současné nebo jak si je pamatují z minulosti, nebo zajímavé události ze života dotyčného. Některé věty jsme využili v práci s intonacemi (Eliška – paní Mítníková). Pro práci s intonacemi jsme však nejvíce využili nahrávku z hospody v Runině, protože to byla velmi pestrá směsice barev hlasů, tónů a zpěvů.

Pokud jde o zmíněné dopisy emigrantů získané od pana Lazoríka, staly se významným zdrojem naší práce, protože vypovídají o pocitech lidí, můžeme z nich vyčíst celé lidské osudy. Zaujaly nás především dopisy staršího data, byly zajímavější z hlediska stylistického i grafického. V dopisech se objevují společná témata, zájem o to, co se děje doma a většinou nespokojenost a pocit osamění v cizí zemi. Krásné bylo, že lidé v těchto dopisech neuměli být formální, že se vyjadřovali přímo, jako by mluvili, psali vlastně jako děti, „nezasažení“ kulturou. Společná jim byla i sáhodlouhá oslovení na začátku, kde bylo pozdraveno celé příbuzenstvo a pochválen pánbůh. Některá z těchto typických oslovení se pak stala významnou (a významovou) složkou scén „Nájezd emigrantů“ a „Prostitutky“.

„Zame perse jej buce pochvalen Pan jeszis krriztuz do vaseho domu atak mile azerdecsne pozdravene zame perse ot mileho pana boha atak otnaz to jezt karolini iot mojeho lubeho musa iot nasih lubih ceci to jezt pretebe moja luba

*zseztro ipretvojeho lubeho musa ipre vaso lube ceci tak mi
vaz zerdeczne pozdravujeme mi kasde zas vaz kasde teraz
pozdravujeme naseho lubeho oca bratoh janka zosenu zcec-
mi tomka zosenuzcecmi tonazosenu zcecmi guzteho zose-
nunazto a na tizsic milion razi mizme hvala bohu zdravo"*

(Nejprve buď pochválen pan Ježíš Kristus do vašeho domu, milé a srdečné pozdravy, nejdřív od milého pána Boha a pak od nás, Karolíny, od mého milého muže a od našich milých dětí. To je pro tebe, má milá sestro a pro tvého milého muže a pro vaše milé děti, pozdravujeme každého z vás. Teď pozdravujeme našeho milého otce, bratry Janka se ženou a s dětmi, Tomka se ženou a s dětmi, Tona se ženou a s dětmi, Gustu se ženou, na sto a na tisíc miliónkrát. My jsme, chvála Bohu, zdrávi.)

Zaujala nás též grafická úprava dopisů (příl. 2). Lidé měli s psaním problémy, takže písmo bylo roztřesené, rozbíhavé, rozličně tvarované a mnohdy až nečitelné. Těchto tvarů jsme si také všímali a např. kolega Nižník si jejich transformací vytvořil pohybovou partituru. Také při mluvě jsme zachovávali přesné tvary tak, jak byly napsané, tedy i se špatnou interpunkcí či jinými chybami. Co nás velmi zaujalo, byla anglická slovíčka používaná většinou v případě, že chyběl mateřský ekvivalent, nebo už se anglický výraz používal automaticky.

*„...a mu napisce ma peňesi ñejvam posle daco a je sam
vhouse penciju bere..."*

(napište mu, má peníze, ať vám něco pošle, a je sám v domě – house -, bere penzi)

*„...tak javam vincujem Hepi ister gutbaj Dovicena Toja Rose
pisala..."*

(tak já vám přeju šťastné Velikonoce, sbohem – Happy Easter good bye – Nashledanou, to jsem psala já, Rose)

„...prisol Domu zroboti aus mihvare zeunnefilujedobre.....lem Dostal veliki Fiver tous méně mohlicekac Boto Bulo zapaleni gidnis totu zarascz povedaju zeto jepozin...”

(přišel domů z práce a už mi říká, že se necítí dobře – feel - ... Doslal velkou horečku – fever -, to už jsme nemohli čekat, protože to byl zápal/zánět ledvin – kidneys – to tady říkají, že je to jed – poison)

„...Tubarz Ludut umiera lem dostane velki pejnkusercu a ne-moze tihat iusjeponim...”

(tady hodně lidí umírá, člověk dostane velikou bolest – pain – do srdce, nemůže dýchat a už je po něm)

Na expedicích jsme samozřejmě pořídili i spoustu fotografického materiálu. Ten jsme využívali při vytváření partitur, ale především je vzpomínkou na lidi, které jsme potkali, připomíná atmosféru, kterou jsme s nimi zažili.

ČÁST II.: POSTAVA POĽANY V CELKU INSCENACE (Po jednotlivých situacích)

Nyní budu popisovat pohybové a hudební partitury, partitury své, tedy Poľaniny, a atmosféru a vývoj příběhu, především z pohledu Poľany.

1. NÁJEZD EMIGRANTŮ

Zde jsme všichni emigranty, vstupujeme na půdu té krásné cizí země, jsme natěšení na to, jaké to tam bude, všichni hledíme vstříc lepším zítřkům ve velkém světě plném možností. Může to být obrázek jakékoli rodiny, všichni jsou spolu a tetelí se. Pak se vlak rozjíždí. Oddělujeme se a jdeme říkat do celého světa, jak jsme šťastní, s vietnamským úsměvem posíláme přes moře (přes rampu) pozdravy, ale tělo tepe v jiném rytmu, v ubíjejícím rytmu otrocké práce. Předstíráme pohodu, ale všichni jsou na tom stejně. Probíhá prohlídka imigračními úředníky, rytmus se stává nesnesitelným, vypadne z toho výkřik – píseň „Ej v americkém saloní“, je to únik z ponížení prohlídky, azyl. Během písně se rýsuje vztah rodiny (otec – matka – dítě) a nakonec přichází jejich rozloučení – otec odchází, objetí se ženou je vřelé, upřímné. Všichni jsou emigranty, nepovědí, co se v nich děje, mají pocit viny, že odešli z domova, spojuje je ponížení, které prožívají, dělí se o starost, radost i smutek. Už v této situaci vnitřně rozvíjím vztahy s ostatními jako

Pořana, tedy jako žena Hordubala a matka Hafie (jsme ještě nerozbitá rodina). Přibíhám na začátku k Hordubalovi a chytím se jeho ruky, Hafie mi sedí u nohy, jsme rodina na fotografii, usmíváme se, těšíme se na lepší život, i když to bude za cenu odloučení. Když to nastane, rozcházíme se, má ruka se do posledního okamžiku dotýká jeho paže. Volání přes oceán, ubíjející rytmus v nohách (strach, že nestihnu všechnu práci, kterou stihnout musím), stupňování nepříjemných dotyků (imigračního úředníka) – to vše, co prožívá on, prožívám i já, jsem s ním, jako všichni, kdo se ocitli v této situaci (i když v situaci na scéně se na to Hordubal dívá z povzdálí). Když už to nelze snést, utíkáme se k písni, k nápěvu, ve kterém se spojíme, a to nám dává sílu pokračovat. Obracím se k Hordubalovi, který je daleko, chci k němu, chci se ho dotknout, ale vždy mi v tom něco zabrání, okolnosti mě nutí dělat něco jiného, než bych chtěla. Nakonec přece jen má ruka nachází jeho tvář, dojde k objetí, ale pouze na chvíli. Byla to vzpomínka nebo sen? Má nebo jeho? Byla to skutečnost, která se odehrála tak dávno, že jsem ji už odsunula dospod svých vzpomínek, pocit lásky, pocit bolesti při rozloučení a pocit touhy po opětném shledání.

Pohybová partitura

Celé představení začíná akcí, kdy se maringotka vyřítí dopředu jeviště a „vypadávají“ z ní lidé (emigranti). Je to situace chaosu, zmatku, kdy jsou lidé vrženi někam, kde to neznají, po pobytu v těsném prostoru vyskakují ven, aby se mohli nadechnout, ale mají strach, jestli se nedostali někam na nesprávné místo, jestli je nesledují. Inspirací nám byly

skutečné příběhy, zážitky emigrantů, kteří jsou převáženi v těsném prostoru (například v kontejneru na lodi), kde trpí nedostatkem místa a vzduchu. Mnohdy, když se otevřou dveře a oni mohou ven, ani nevědí, ve které zemi se to vůbec ocitli. Naše fyzické akce zde jsou poměrně prosté – vyskočení z maringotky, rozhlížení se, útěk, ovšem přesně synchronně a prostorově vystavěné.

Ve vlastní scéně jako první vznikala hudební kompozice a pak jsme hledali přesné akce. Situace začíná obrazem – fotografií natěšených lidí. Ti se pak rozestoupí do řady před diváky a za rytmického dupání přímo do diváků zvolávají texty. Postupně přidávají gesta rukama, která jsou v protikladu k předstírané pohodě v textech – gesta imigrační prohlídky. Během písně se od ostatních vydělil Hordubal hrající na trubku, ostatní na něj zpěv směřují a on s nimi komunikuje – prochází mezi nimi, snaží se jich dotknout a oni na něj v určitých chvílích reagují také. Situace se utíná objetím Hordubala a Poľany. Při hledání pozic ve stronzu a gest imigrační prohlídky jsme využívali především dobové fotografie. Rytmus vlaku vznikl při práci na písních a rytmech Stravinského, rozvíjeli jsme jej v různých kvalitách, pracovali jsme s izolací horní části těla a hledali postavení rukou a masku úsměvu ve tváři. V pohybu na scéně jsme hodně vycházeli z charakteru a dynamiky hudby – když například v jednom momentu držíme dlouhý akord („tááám“) a zesilujeme, oddalujeme se od sebe, jako bychom tóny napínali.

Hudební partitura (příl. 4 – 2)

Představení začíná jakousi ouverturou, ve které je zásadní zvuk rabkáče. Tento velmi intenzivní klapavý zvuk doplňuje akord akordeonu a výkřiky herců, které jsme spojili v malou strukturu, jež se opakuje.

V kompozici první scény používáme tyto složky: písně „Pyšla by ja pyšla“, „Ej, v americkim saloni“, „Poľana“, „Ej, ked ja sobi zašpivam“, rytmus Stravinského a texty z emigrantských dopisů.

Celá první situace je celistvým hudebním útvarem, skladbou, jež má dva díly, které spojuje rytmus připomínající dunění vlaku, čtyř čtvrtkový rytmus, který vydupáváme nohama a který je posílen údery bubnu. Celá kompozice je doprovázena zvukem akordeonu. Pro první část je ústřední píseň „Pyšla by ja pyšla“. S touto písní jsme pracovali různými způsoby, především jsme našli potenci ve spojení s rytmy. Pracovali jsme s několika rytmy ze Stravinského „Svěcení jara“ a jeden z nich jsme zde použili ve spojení s textem. Na začátku se v intervalu kvinty zpívá text s rytmickými akcenty části tohoto rytmu. K tomuto rytmickému základu se pak se přidávají „sirény“ (naše označení barvy zpěvu) – ženy v trojhlasu, opět s textem písně „Pyšla by ja pyšla“. Všichni se spojí ve výkřiku „i jé“ – to je malá část z písně „Poľana“ (viz později scéna „Jdi pryč“), upravená do vícehlasu (ovšem zvolání „í-jé“ se objevuje ve více písních –trávnících). Následují úryvky textů z emigrantských dopisů prokládané motivem „i jé“. Též se přidává trubka.

Použité texty z emigrantských dopisů:

1. *Same perše nej buce pochvalen Pan jesus kristus do vašeho domu atak mile a zerdecne pozdravene...*
2. *Zame perse ot mileho pana boha atak otnaz tojezt karolini iot mojeho lubého musa iot nasih lubih ceci (nahrazeno nasej lubej dcery)...*
3. *Ďalej vam pisem tetka ze bistese nestrasili ze coto take ze ja vam pizzem boja vam nikda nepisala bo ja nepisala nikda nikemu...*
4. *Mila Marčo. Zasilam ti serdecnij pozdrav ja sem zdravij mam sa dobre...*
5. *Teras moja luba kamartko jaki cas tu mame dobri Viter duje pisem ze mi tuse tak pomali mame... tasom bula rada ze esci cujem otebe me us stare virobene...*

Druhá část kompozice je vlastně píseň „Ej, v americkim saloni“, ta zůstala v původní trojhlasé harmonii a je rytmicky roztrhaná, objevuje se zde motiv písně „Ej, keď ja sobi zašpivam“ (viz scéna „Otec a dcera“) a v jednom momentu text.

Text:

6. *Ic gu zubnemu dochtorovi naj ci pre patri zubi...naj ci zubi porichtuje jak un zna možna i ja mu na pišem a sa ho opitam co jak pametaj zubi je hlavna věc...*

Doznívá rytmus a harmonika, následuje přechod do další scény, začíná Hafie svými intonacemi.

2. NÁVRAT / PRVNÍ SETKÁNÍ

V této scéně tvoří zápletku konfrontace Hordubalových představ a skutečnosti. Sní o své ženě, jak ho přivítá, sní o své dceři.

Celou scénu zůstává Hordubal v zajetí svého snu o návratu, touží a snaží se jednat tak, jak si to nachystal, chce svou ženu prostě obejmout a sdílet s ní svou radost, a nechápe, že to nevychází, nestíhá si uvědomit pohyb skutečnosti a chce jej zastavit.

Já se tedy k němu vůbec nemám, pěkně děkuju za takové překvapení, doufala jsem, že se tohle nestane, musím se mu vymluvit, uniknout a získat čas. Co tu vůbec chce, proč se vrátil, vždyť nám bylo všem dobře, to mi přišel zničit život? Co jen bude dál?

Oba, Hordubal i Pořana, jsou vlastně oběťmi situace, ona se nesmí chovat tak, jak cítí, on nedostává to, co chce. Nakonec se mu podaří zachytit Pořaninu ruku, ale než stačí cokoli udělat, přichází překvapení.

Pohybová partitura

Po první scéně zůstává Hordubal stát v zamyšlení, maringotka je otočena do jiné pozice. Na scénu přichází Hafie, spíše připlouvá na bílém ubruse, ve snové atmosféře. Zároveň z druhé strany maringotky přichází Pořana, stojí zády. V okamžiku, kdy se Hordubal dotkne Hafie, stříhem se dostáváme do reality, vzápětí chce obejmout Pořanu, ale obě se mu vytrhnou. Pořana na něj nevěřícně hledí, zastaví se o maringotku. Pak začne jednat. Pohybuje se prostorem, mění směry, zastavuje se a stále kontroluje, jak Hordubal reagu-

je, jakmile on však udělá jen náznak gesta vstřícnosti, Pořana okamžitě odbíhá, stále přehlušuje trapné ticho spoustou akcí i slov. Hafie vše sleduje a reaguje gesty. Hordubal se nakonec blíží k Pořaně, chce se jí dotknout, ona uteče, místo ní se objeví Hafie, vytrhne se mu a běží za matkou. Pořana bere Hordubalovu tašku a jde mu ji podat, Hafii má za sebou, jakmile strčí Hordubalovi tašku, chce se vytrhnout, Hordubal ji však zachytí, drží v každé ruce jednu, Hafie se mu vytrhne a Pořana také. Nyní nastává repetice akce od chvíle, kdy chce Hordubal zachytit Pořanu, místo toho se mu v náručí ocitne Hafie, ale celé to probíhá v jaksi zhuštěném rytmu a v úplném tichu. Opakování této akce značí snad znásobený účinek celé situace na Hordubala, nemůže tomu uvěřit, nedokáže tomu porozumět. Scéna končí tím, že zachytí Pořaninu ruku a křečovitě ji drží.

Tato scéna je pro mě jako pro Pořanu zásadní, jednak v tom, že je zde Pořana exponovaná poprvé a na celkem velké ploše, a jednak proto, že v pohybové partituře, která je zde použita, v tom pocitu, že jsem sledována a nemohu jednat, tak jak je mi přirozené, což je krajně nepříjemné, jsem našla základní gestus postavy, klíč k ní. Z práce na tom, jak se chová tady a v hledání toho, co má v sobě, co si myslí, jak by jednala v obvyklých situacích, jsem vycházela do dalších situací.

Předtím

Bylo důležité si uvědomit (tedy si určit), jaké byly vztahy v této rodině, než muž odešel, a vlastně jaká byla (a je) Pořana za normálních okolností. Předtím to byla normální šťastná rodina.

Pořana je velmi energická, zemitá, jadrná, práce jí jde od ruky, je taková průrazná, taková jadrně zdravá. Uvažovali jsme o tom, že na začátku této situace, když se Hordubal vrátí, uvidí výjev normální šťastné rodiny, jenže místo něj zde bude mužem Štěpán. Pořana je šťastně pracující žena, má zpocené krk, se Štěpánem se v činnosti doplňují, rezonují spolu, jejich pohyb je účelný, přímý, intenzivní (toto se pak – v pozměněné podobě – objeví ve scéně Čeledín). Jako možnou cestu ztvárnění jsme zkoušeli pracovat s lany, např. my se Štěpánem jsme rytmicky lana roztáčeli a Hafie přesně skákala. Z této práce vykryštovala část pohybové partitury Štěpána (rovněž použitá ve scéně Čeledín). Každopádně Pořana měla být v této scéně úplně odlišná, než bude pak, tedy když ji Hordubal zaskočí. Hledala jsem partituru v různých činnostech – máchání, vyhánění slepic, loupání mrkve, vytahování prádla a podobně. Nicméně tato situace se do představení nedostala, ani tyto mé pohybové partitury nevyhovovaly (z počátku jsem je používala při práci na scéně Čeledín, ale nakonec se od nich upustilo i tam, snažili jsme se tam však přenést něco z této atmosféry).

Nakonec se spojovacím článkem mezi hromadnou a v podstatě univerzální situací začátku a reálným setkáním stává intimní Hordubalův sen, jeho představa, nebo snad lépe vzpomínka na dceru, na její hlas, a na ženu, která ho lá-

ká, aby přišel blíž a objal ji. Tato má partitura vznikla až několik měsíců po premiéře, a vznikla původně do úplně jiné situace. Pracovali jsme tehdy na obohacení partitur ve scéně „V hospodě“. Já jsem hledala vhodnější pohyb pro příchod, pracovala jsem s imaginárními dveřmi, představovala jsem si jejich povrch, jak se o ně opírám a rozváděla jsem tyto pohyby dál, směrem na zem. Vznikla menší partitura, kterou jsem následně měla minimalizovat. Použili jsme ji pak pro tuto situaci lákání, kde tuto partituru vyjadřuji ve zkrácené podobě, v podstatě jen přes záda s minimálním využitím rukou a hlavy. Tuto partituru jsme pak také umístili do závěrečné scény „Návrat II“.

Potom

Tato situace, když náhle uvidím Hordubala, je pro mě, pro Poľanu jako blesk z čistého nebe, tímto šokem to všechno začíná, z řádu, který jsem si určila a ve kterém jsem žila, najednou nezbyde vůbec nic, všechno se náhle změní v chaos a kdovíjaké to bude mít následky, musím hlavně získat trochu času, něco rychle vymyslet, zorientovat se v této situaci a zabránit, aby se v realitě zorientoval Hordubal. Děje se toho strašně moc.

Jednou z věcí, která mě jako Poľanu napadne hned, jak ho poznám, je, že mě bude chtít jako ženu, a to já rozhodně nechci, tolik se toho za tu dobu změnilo, bude se ptát, proč jsem tak odtažitá, a vlastně by na mě měl právo. Proto musím najít cestu, jak mu uniknout. Tedy z rovnocenného partnerství muž – žena (abych jí nemusela být) utíkám do vztahu muž – služka. Téma sluhy, otroka, bylo pro nás vů-

bec velmi silné. Zde však nejsem služkou z životní nutnosti, vždyť já jsem tu paní, ale využívám jistých výhod služebného zaměstnání, a to především toho, že dobrý sluha má „stále co robit“. Pozorně ho tedy sleduji, co by mohl potřebovat, a pokud možno splnit „jeho“ přání ještě dřív, než ho vysloví, nebo vědět ještě lépe než on sám, co chce. Nemohu mu dát najevo odpor, dávám mu tedy najevo, jak jsem dobrá a poslušná žena, pracuji vzorně, a po celou dobu, co byl pryč, jsem se starala a udržovala hospodářství naprosto bezchybně, a teď mu naprosto bezchybně posloužím. Hledám únik v horečnaté práci, musím mu vždy nenápadně proklouznout, aby nedostal, co chce. Mám strach z toho, aby nepoznal, co se v mém životě změnilo. A přitom je zde vědomí, že mě někdo může pozorovat (sousedé), tak mám strach, aby nikdo nepoznal, co doopravdy cítím. Cítím ponížení, ale musím jej zakrýt úsměvy, cítím vzdor, ale musím se nechat chytit za ruku, i když při nejbližší příležitosti vyklouznu. Je to situace, ve které se nedá moc přemýšlet, kladla jsem si proto otázku, do jaké míry jsou mé reakce vědomé, z úzkosti z dotyku ční překotná snaha o povrchní konverzaci, rádoby zájem o mužovo blaho. Hledám zástupné akce, odbíhám k práci, která je nepodstatná, když už je skoro nevyhnutelné, že se ke mně přiblíží, odběhnu mu pro tašku. V počátcích hledání byla verze, kdy jsme ho s dcerou omyly a oholily mu tvář. Svou dceru Hafii se snažím nastrčit místo sebe („Tady máš tatínka, chod' za oteckom, chod“, „Zeptej se ho, jestli chce jíst nebo pít“), ona pozoruje tuto neobvyklou situaci a spíše nevědomky (snaží se mě následovat, opakovat, pomáhat mi) se ocitá v otcově objetí. Bijí se ve mně dvě věci, jednak pocit povinnosti, že musím vyhovět

manželovi, a na druhé straně, kdyby přišel Štěpán a všechno to prasklo, byl by to skandál, ale alespoň by bylo jasno. Musím se zbavit jeho pohledu, napětí se stupňuje, začíná být nesnesitelné, vlastně si přeji, aby Štěpán přišel, aby se na něj přenesla pozornost. Hlavou se mi honí věty jako „Musíš být unavený, jen si odpočiň. Co ti můžu přinést – vodu, kávu čaj, nebo něco ostřejšího. Jsi celý zaprášený, sundej si to, já to vyčistím. Nemáš hlad – pro něco skočím, hned budu zpátky. Když budeš něco potřebovat, zavolej na mě. Tak povídej, jak ses měl, jaké to tam je. Jenom se skočím podívat na mlíko. Chovej se tu jako doma.“

Občas se mihne vzpomínka, jaký byl Hordubal před těmi osmi lety, jaká jsem byla já, ale to je jen okamžik, který rychle vytěsním

Pohybová partitura pro mou akci vznikala a transformovala se dlouho. Původně jsem měla vytvořit pohybovou strukturu, režisér mi dal úkol vyčistit prostor. Vyčistit a uklidit prostor, musím umýt veškerý prostor, a přitom musím být velmi opatrná, protože já čistá nejsem, a tak každým pohybem, který vykonám, můžu ušpinit to, co jsem předtím vyčistila. V ruce mám hadr, tím čistit můžu, ale jakmile se dotknu prostoru trupem, ušpiním jej. Vznikla tedy partitura, ve které se velmi opatrně pohybuji prostorem, ale zároveň, když mám možnost odstranit skvrnu, musím se urputně pustit do práce, protože na tom záleží moje existence. Postupem času, když se tato partitura začala včleňovat do konkrétní situace, začaly se zkonkrétňovat kontury vnějšího prostředí, partitura se začala dostávat do konkrétních okolností. Musela jsem si upřesnit každé hmátnutí do prostoru (např. teď se chytám

hrbolaté zdi, teď prsty dovírám okenici, kolenem teď leštím bláto na podlaze – nebo čistím nějaký důkaz přítomnosti jiného muže?, teď nesu těžkou konev, už už sahám na dveře maštale, za kterými je Štěpán). A přitom očima visím na Hordubalových rtech, co řekne, jak zareaguje, abych mohla včas zamezit jakémukoli podezření.

Základní pojmenování mých pohybů zde tedy je vytáčení, uhýbání, leštění, hadí proklouznutí, nastrčení, vyčkávání.

Začátek scény je ještě Hordubalovým snem o domově, o rodině, zlom nastává v okamžiku, kdy se objeví reálná Pořana s Hafií, tedy v okamžiku, kdy ho poznám. Je to pro mě šok, nevěřícně couvám, až narazím zády do maringotky, to mě probere, vím, že musím začít jednat. Od tohoto okamžiku je pro můj fyzický pocit zásadní Hordubalův pohled, všechny akce, ať už se záměrem předvádění nebo skrývání, konám pod jeho pohledem, a tento pohled cítím v celém těle při každém pohybu a celou partiturou se různými způsoby vymezuji vůči tomuto pohledu. Zároveň cítím, že mě vidí i jiní lidé – herci představující sousedy, ale v tuto chvíli beru i publikum jako součást situace.

Má partitura od momentu, kdy se odlepím od stěny maringotky po moment, kdy Hordubal zachytí mou ruku, je mnohovrstevnatou sekvencí, kde se koncentruje dlouhá a široká práce jak fyzická, tak práce na Pořanině charakteru. Tuto sekvenci dělím na sedm částí, z nichž každá má rozdílnou motivaci i atmosféru, každá je odlišným způsobem úhybného manévru před Hordubalem. Zároveň s akcí plyne text, který sám o sobě není významový, ale je další linií uhýbání, jeho intonací se snažím odlákat pozornost. Velmi těžké, ne-li hercky nejtěžší, bylo dosáhnout bleskurychlých stříhů mezi

těmito částmi, umět být natolik přítomna v daném momentu a reagovat „tady a teď“ na sebemenší Hordubalovo (byť jen vnitřní) pohnutí obratem v mé koncentraci o sto osmdesát stupňů do úplně jiné atmosféry.

1) *„Tu darčeki kladut, ta dzecom nehvara, že Ježiško prinis, ale sen klos...“* Formální uvítání. Po počátečním šoku, kdy si uvědomím, že je to opravdu on, se mu dívám do očí a mluvím k němu velice opatrně „s potěšením“, že ho vidím, jaké je to ale nečekaně milé překvapení, že se objevil. 2) *„Sen klos, to po anglicki to se tak vola, to po anglicki...“* To jsem ale nešika, omluv mě, já to ihned napravím. Dělán se menší a nenápadnou, snažím se odvést pozornost, protože potřebuji (tak, aby to neviděl) něco odklidit. 3) *„A stary Kolman jak se ma, jeho brat lepše vypatra, a je sam v hause a bere penciu...“* Já jsem dobře hospodařila, zeptej se, koho chceš, klidně pojď, já ti to ukážu, já jsem totiž velice vstřícná. Zde mu ukazuji, že je vše v pořádku, je to přímá komunikace, protiútok. 4) *„No to mu napiš, naj ti daco pošle... to po anglicki...“* Co to říkáš? Ty jsi tak neodolatelně vtipný, až se musím smát. Najednou je tu atmosféra odlehčeného vtipkování, i nohy mi hopkají. 5) *„Tu darčeki kladut, to dzecom nehvara, že Ježiško prinis, ale sen klos...“* Táhleten flek potřebuje neodkladně utřít, odpusť, že se ti nevěnuji, ale to víš, hospodyně se prostě zastaví až v hrobě. Zde transparentně pracuji a dávám najevo, že legrace skončila. 6) *„Znaš, ja sem to ani domu nepisala, že by dzeci nečuli, bo znaš, ja myslela že spadněm, jak jsem toto čula...“* Snad abys poodešel třeba za roh nebo za oceán. Reaguji na to, že mi zastoupil cestu a vypadá na to, že se odhodlal k nějaké akci, tedy se stáhnu do sebe a vyčkávám na vhodný okamžik k úniku. 7) *„Chod’*

za oteckom, chod'..." Já ti posloužím, ale nebudu rušit, dcera si s tebou chce popovídat. Jdu „nebojácně“ k němu, předstírám klid a v úplně přirozeném konání (tedy že mu podám tašku, kterou nechal ležet opodál) se mu vyhnu tím, že místo sebe nastrčím Hafii.

Při praktickém konání jsem tak trochu bojovala s tím, že jsem moc transparentně ukazovala, jaká jsem chudinka, příliš jsem se soustředila na sebe, na to, že nemůžu svobodně jednat, na to, že musím přesně ukázat navenek, jak se mnou tyto emoce zmítají. Ale to je nezajímavé, samozřejmě je to důležitá součást procesu, kdy si všechny stavy a proměny musím uvědomit, ale ve výsledku je důležitější ukázat navenek to, co chci, a neukazovat to, co nemůžu – ovšem to vevnitř musí probíhat. Jako postava musím mít tajemství, tedy vnitřní proces, který probíhá současně s vnější akcí, ačkoli od ní může být rozdílný, mnohdy i protichůdný. A přitom tato vnitřní intence musí být silnější než vnější pohyb.

Hledali jsme text, který by mohl proudit během této mé akce, nakonec jsme vybrali úryvky z autentických dopisů, které se samozřejmě kauzálně nevztahují k situaci, ale jako zástupný text, který je tematicky o něčem jiném, ale v podstatě vyjadřuje situaci, kdy se snažím odvrátit pozornost od podstaty tím, že mluvím, se ho snažím upoutat, aby neviděl, co dělám, uklidnit ho. Je to další plán, pohyb je reálná akce, konání, kterým něco transparentně ukazuji nebo něco naopak zakrývám, mluvením odvracím jeho pozornost právě od akce, kterou konám nebo na ni naopak upozorňuji, a během toho všeho mi v hlavě běží zároveň možnosti dalších nových akcí (úniků), které by Hordubalovi znemožnily jakoukoli aktivitu, a zároveň katastrofa, jaká by mohla na-

stat, kdybych to dopustila.

Hudební partitura

Atmosféru celé této situace určují alikvotní tóny hrané na skleničky. Jako by Hordubalovi hučelo v uších, nerozumí tomu, co se děje, věci se dějí tak rychle, že je nestíhá pochopit. Hafie v partituře příchodu mluví intonacemi, které pocházejí z nahrávek z našich expedic:

- *Bereme seně a od toho a toho, a najsko sa ideme vozit na vaktošonko... Ja mala, bo ja mala... A potom... položíme ji na...na doma lebo na seně... Ne totu, vyžu...tato sa trjapete... Bereme seně...Dobry den... Dobry den*

Představitelka Hafie vybírala intonace dětí anebo jiné posunula do vyšší polohy a snažila se docílit zvuku, který by evokoval svět dětského vnímání. Během situace zazní úryvek z písně „Ej keď ja sobi zašpivam“, což je Hafiina píseň. Poľanin text jsou úryvky z emigrantských dopisů. Pro interpretaci tohoto textu jsme hledali zvuk, který je kontrastní k vysokým tónům alikvótů, zvuk hlubší, dyšný, zvuk, kterým Poľana zkoumá a odhaduje situaci, ovšem tento zvuk a rytmus řeči se transformuje podle atmosféry momentální situace a vnitřních motivací. Věta Poľany k Hafii „*Chod' za oteckom, chod'*“ pochází z Čapkovy novely.

3. KŮŇ

V okamžiku, kdy se otevřou dveře maštale a vstoupí Štěpán, já úplně zdřevěním. Ted' se stalo něco, co jsem si snad pod-

vědomě přála, ale nastává situace, kdy musím vymyslet další strategii, kdy musím udržet Hordubalovu nevědomost a přitom dát vědět Štěpánovi, co se děje. Různými způsoby se snažím odtrhnout od sebe ty dva kohouty, nejdřív se tvářím jakoby nic, pak se snažím zakrýt Štěpána vlastním tělem, uklidit ho někam pryč, pak Hordubala uklidňuji, že to je naprosto v pořádku, to je pouhý podomek, který poslouchá na slovo. Musím se tak trochu rozdvajit – na jedné straně se úporně snažím zatlačit situaci do autu, na druhé straně musím předstírat uvolněnost jednak před Hordubalem, jednak před sousedy, kteří to vše pozorují přes plot. Ke všemu ještě Hafie ve své naivitě Štěpána radostně vítá, chci ji někam uklidit, ale ona žadoní, aby mohla tu zajímavou podívanou taky sledovat – já se tedy v určité chvíli taky nechám unést v mlhavé naději, že se to snad nějak samo vyřeší, ale nakonec vidím, že bez mého zásahu se to neobejde, musím zabránit ostudě. Spadne mi kámen ze srdce, když se mi podaří ukázat lidem obrázek znovu stmelené rodiny, tedy Hordubala, Hafie a mě, i když se tedy ve mně vaří žluč a tuším, že tato „idylka“ nevydrží dlouho.

Pohybová partitura

Už v Čapkově předloze jsou Hordubal a Štěpán dva odlišné typy, typ tur x typ kůň, zatímco Hordubal je typ kravský – s velkýma očima, tahoun, který přijímá svět a utrpení s klidem, s oddaností, s všeobjímající láskou, nevadí mu brodit se bahnem, ani zabírat do kopce, věrně slouží za trochu jídla a za pohlazení, kdežto Štěpán je typ hřebce, který je vznětlivý, má rád udusané rovinaté pláně, a který, má-li být zkrocen, potřebuje slyšet práskání biče, a ne-li, ovládá

jiné svým sebevědomím. V těchto zvířecích typech hledali herci základní gestus role. Hordubal měl hledat postavení těla a rukou, pohled a pohyb hlavy, Štěpán zase nervnost, bujnost ve výskocích. Situace těžší z rozdílnosti a konfliktu mezi těmito typy, mezi lehkostí, vznětlivostí a mezi pomalou neobratností.

Scéna začíná hřmotným otevřením poklopu maringotky, uvnitř stojí Štěpán, vzpíná se a vydává zvuky jako kůň, v ten okamžik se Pořana vytrhne Hordubalovi a odběhne stranou. Štěpán vyskočí z maringotky a míří k Hordubalovi, jako nový neznámý element si ho „oťukává“ a snaží se ho vystrkat z prostoru (jeho akce sestává z poskoků, kterými se pohybuje od maringotky v různých směrech do prostoru), Hordubal reaguje nechápavě, střídá pohledy na Štěpána a Pořanu, ta se jeho pohledům vyhýbá a přesouvá se na místo co nejdál od Hordubala, Hafie pobíhá kolem, přináší Štěpánovi židli, pak následuje matka, obě stojí opodál a pozorují. Mezi Hordubalem a Štěpánem nastává fáze seznámení – podání ruky, poplácání, schyluje se ke konfliktu, Hafie vykukuje zpoza matky, ta jí v tom brání, Štěpán odskočí a chce se na Hordubala vrhnout, to je moment, kdy zasáhne Pořana, svým tělem zakrývá Štěpána před Hordubalovým pohledem, dostávají se za jeho záda a prudce gestikulují, ovšem Hordubal se otočí a Pořana s pohledem na něj svými zády postrkuje Štěpána směrem k maringotce, tam ho „zaparkuje“ a rychle přiběhne k Hordubalovi, chytí ho za bradu a odvádí dál směrem k židli, posadí ho a společně s Hafií utvoří rodný portrét.

Po úvodních, poměrně dramatických scénách, jsme tuto stavěli s groteskním nádechem, v přesné rytmizaci a spojení

s hudbou. Moje přesné pohybové akce zde vznikaly většinou na místě, jako reakce na to, jak se vyvíjela situace mezi Štěpánem a Hordubalem, pozorování konfliktu nebo snaha o uklidnění situace, samozřejmě jsem využívala elementy, gesta, způsob pohybu z partitur, ve kterých jsem hledala fyzický charakter Poľany. Musím zde pozorovat a kontrolovat situaci a zabránit větším konfliktům a uklidnit vyhocenou situaci. Ze začátku uhýbám před tázavými pohledy Hordubala a snažím se Štěpánovi naznačit, o co jde. Nevěřím vlastním očím, když vidím, jak je Štěpán agresivní, nechápu, jak může být tak nechápavý, je hrozně sebestředný. Pak už to nevydržím a musím zasáhnout, aktivně (a hlavně rychle, aby se nestačili zorientovat a jednat) přeberu otěže situace a vyřeším ji tak, že je alespoň na chvíli klid. Hledali jsme také vyjádření situace mezi Poľanou a Hafíí, situace, kdy Hafie vykukuje a snaží se dostat k centru dění, a Poľana, kterou to dost otravuje, se jí snaží usměrnit, „zacpat zpátky do nory“. Tuto akci jsme rozvinuli na základě kombinací našich intonací. Ve výsledku z akce zbylo jen minimum (moment, kdy pozorujeme, kdy si Hordubal se Štěpánem podávají ruce), spíše vytváříme zvukem atmosféru nedočkavé zvědavosti (Hafie). Situace končí ve stronzu, „rodinné fotografii“ – podaří se mi odsunout Štěpána k maringotce (svými zády s pohledem na Hordubala ho tam dostrkám), Hordubala odvedu dostatečně daleko a posadím na židli a společně s Hafíí vytvoříme (především pro sousedy) rodinný portrét. Pro tuto scénu je určujícím tématem boj o teritorium. Na začátku přichází Štěpán jako ten, komu to tu patří, a najednou se objeví někdo jiný, kdo si na toto místo dělá nárok. Poľana je zde zprvu pozorovatelem, pak organizátorem a usměrňo-

vatelem děje. Nakonec Poľana zatlačí Štěpána do pozadí a na jeho místo dosadí Hordubala.

Hudební partitura

Situace má mít groteskní atmosféru, Marjana přinesla valčík (hraje akordeon a bicí), ve kterém jsme ve spojení se situací udělali stoptimy. Aby scéna měla vtip a švih, je důležitý rytmus a správné tempo, a tedy aby se akordeon s bicími „nerozpadávaly“. Tato souhra, kdy jsou hráči od sebe vzdáleni víc než půl jeviště a neslyší se dokonale a musí se naučit reagovat na impulzy z těla, se dá dosáhnout jen a jen tréninkem. Charakter spíše hudebního doprovodu mají také intonace Hafie a Poľany při sledování setkání Hordubala se Štěpánem, což jsou zkombinované úryvky z nahrávek:

- *Aj ja, aj ja, aj ja choču zpivati, ja perše, ja perše*
- *Ó milovani*
- *Písničku zpivaj*

4. V HOSPODĚ

Hordubal odchází do hospody, chce si popovídat s kamarády, snad se i trochu vytáhnout (vždyť si tam v té dálce pěkně vydělal). Jenže nikdo ho nepoznává, nebo spíš se k němu nechce znát, je tu cizí, „Amerikán“, myslí si snad, že je něco lepšího? Zvědavě si ho okukují, za zády se o něm baví, snad se mu i smějí, ale nepřipije si s ním nikdo. Snaží se urputně mezi ně dostat, ale nedaří se mu to, žijí si své životy, jsou tak jiní, nerozumějí mu. Popadne ho stesk, opije se, a uchyluje se k toužení po své ženě, tolik ji miluje, ona je jediným

pevným bodem v tomto houpajícím se světě.

Pohybová partitura

Maringotka se otočí do jiné pozice, Hordubal zůstane sám, sedí na židli. V prostoru se objeví dvě postavy – sousedka a harmonikář – za rytmického hudebního doprovodu spolu komunikují – akce připomínají připíjení, vzájemně se provokují, vystrnadí Hordubala ze židle, ten odchází ke stěně maringotky. Postupně přicházejí další postavy, muži hrají „páku“, ženy pozorují a komentují, Hordubal se snaží o komunikaci s harmonikářem, volá na něj „*Copak mě nepoznáváš?*“ Po neúspěchu u harmonikáře se snaží o komunikaci s ostatními, otáčí se na ně, pohybuje se směrem k nim, oni ho stále pozorují, ale vždy uniknou z jeho dosahu. Oni se seskupí jakoby u pípy, gestikulují, jakoby si připíjeli, občas nabízejí přiřuknutí i Hordubalovi, ten se k nim pomalu přibližuje, až se mezi ně vecpe, pronikne jejich těly, oni se však pohybují směrem od něj. Až se rozdělí a každý z nich si najde své místo v prostoru. Hordubal zůstává na židli, jeden muž k němu přichází, položí si ho na ramena a jde s ním k maringotce, Hordubal kráčí po stěně (jakoby se mu změnila perspektiva), až nakonec stojí sám na zemi. Začíná se pohybovat, svou akcí se snaží přimět ke komunikaci nebo aspoň reakci každého zvlášť, ale nikdo ho nevnímá, každý je sám ve svém světě, snad opilý, postupně unikají do maringotky, Hordubal zůstává sám.

Při vytváření této situace byla jasná jedna věc, že základním motivem bude Hordubal jako neznámý a divný element zkoumaný skupinkou lidí. Místo děje – hospoda – byla určující pro vytváření partitur – pití, přiřukávání si, pozorování a

komentování, přesuny. Každý jsme si rovněž hledali charakter, komický, lehce groteskní, součástí charakteru byl i způsob užívání intonací. Bylo třeba najít výraznou stylizaci, abych odlišila tento charakter od charakteru Poľany. Já jsem si například vybrala charakter „malý práskač“, který jako hlodavec na růžových packách přicupitá všude, kde se co šustne, vyčenichá kdejaký drb a ihned ho pošle dál. Všechny motivy zde používáme s nadsázkou, v rychlém, přesném rytmu řadíme akce i intonace – soupeření (páka), kibicování, reakce na Hordubalovu snahu o kontakt. Nechováme se nepřátelsky, jen si s ním nechceme zadat, ale zároveň ho se zvědavostí sledujeme. Rytmický zlom nastane, když se Hordubal opije, všichni ostatní se také propadnou do sebe a každý je sám se svým drmolením, Hordubal se snaží proniknout ke každému, ale oni ho vůbec nevnímají.

Hudební partitura

Tato scéna je postavena na rytmické a muzikální souhře akcí, hudby a intonací. Hudební doprovod a rytmus určuje akordeon, který nehraje melodii, ale doprovodné akordy, osminky ve čtyřčtvrťovém taktu. Jako perkuse využíváme cinkot lahví v nepravidelných rytmických intervalech. Krátká zpívaná pasáž (dvojhlas) je souzvukem, který byl inspirován motivem z písně „Pyšla by ja, pyšla“. Jediný Hordubal zde mluví civilně (ptá se „*Roman, Roman, nepoznávaš ma?*“), jinak všichni ostatní používají intonace, které jsme nahráli ve vesnici Runina v hospodě. Jednak jsou tyto intonace včleněny do akcí a vyjadřují se skrze ně určité intence (pomluvy, komentáře) a jednak jsme (ve druhé části situace) vytvořili krátkou strukturu jako vokální kompozici pro pět

hlasů:

- *É - é. / Nechaj tak, ej liš tak, ej liš tak / Neznajete, neznajete / Čo čo čo*
- *Ta de ho berete ked nohy dřevené ma / Nekecej, sedni si / Ú, to je zlatečko*
- *Sving. / Ú-ú / Vy bubulekte holodny / Evo né, Evo, ty né*
- *Kůkuků / A my taky / Aj vy!*
- *Zpivaj perše. / Uj, Bóže totu / Neznajete, nezneznajete / Zpivaj perše / Uj, Bóže totu / Neznajete, neznajete / Neznate zpivati do prdele!*
- *Pij. / Kukůri kukůků / Neser mě, sedni si/ Tůta čo bola natóčovana, kukuriku kuku / Ožralo stara /Čuješ, při jakoj příležitosti./ Ui, hihhi / Ó milovani.*

5. JDI PRYČ

U Čapka čeká Poľana na Hordubala, až se vrátí z hospody, chce si s ním promluvit o tom, jak to bude dál fungovat, „Čekám na tebe, chtěla jsem se tě zeptat... Já chci teď. Proto čekám. Já už nechci sloužit kravám... Robotu na poli... nu, nechci!... A co Štěpán? A co koně? ...Já to chci vědět. Na půdu spat. Ty spíš v jizbě, ty jsi - gazda, Štěpán - spí v konírně... Dobrou noc. Jdi tiše, Hafie spí...“ Když se on pak k ní dobývá, dá mu poprvé (a naposled) na rovinu najevo odmítnutí, „Jdi, jdi pryč, já tě nechci! Prosím tě Juraji, prosím tě... Prosím tě, jdi pryč, jdi...“

U nás je to podobné, také přicházím rozhodnutá si s ním promluvit, přitom uklízím jeho věci. Zpozoruju ho, jak

blouzní, jak si něco mumlá. Tuším, že to bude mít spojitost se mnou, ale nechci si to připustit. Když ho tak vidím, přistihnu se při tom, že s ním i soucítím, že mi ho je líto. Ale v okamžiku, kdy se na mě podívá, když uvidím výraz v jeho očích, tak prosebně zamilovaný a tak nemužný, musím se vrátit ke svému cíli, musím ho vrátit zpátky na zem, jenže on chce něco jiného. Dotkne se mě, cítím jeho prsty, nechci to správně chápat, potřebuju se z toho vykroutit, nevím, jestli se mám smát nebo se rozplakat, celé je to absurdní, ptám se ho, na co by měl chuť, abych mohla odběhnout, „Kávu? Čaj? Pivo? Vodu??“ Podaří se mi vyklouznout. Ale on je jak slepý a hluchý. Vidím, jak je horký touhou po mně. Na okamžik si vzpomenu, jaké to bylo kdysi. Ale pak se zamýkám. On se ke mně dobývá, slyším, jak lomcuje zástrčkou. Otvírá a vrhá se na mě, svírá mě, chci, musím se z toho dostat. Ze začátku jemněji, jako bych se jen vyhýbala jeho páchnoucímu dechu. Ale on nepovoluje, myslí si, že když mu unikám, že ho tím vlastně vábím. Každý kousek kůže, kterého se dotkne, štípe a pálí. Jektá zubama a stále něco mumlá – nebo jsem to já? Reakce se zintenzivňují, nemohu ho ze sebe dostat, ty dotyky na mě ulpívají a nemůžu je setřást ani seškrábat... „Jdi pryč!!!“ Je to výkřik, ve kterém se spojuje zoufalství, strach, obrana, ale i vzdor, útok, nenávisť k němu a ke všemu, co představuje. Nakonec je to v podstatě osvobozující, je to jediný moment, kdy s ním upřímně „mluvím“, kdy dám najevo, co si skutečně myslím.

Pohybová partitura

Začátek scény se prolíná s koncem předcházející, Hordubal zůstává na scéně sám, je pohroužený do sebe, do své pohy-

bové akce, ostatní jsou uvnitř maringotky a pokračují ve zvukové struktuře. Ven vychází Pořana, jde k židli, uchopí a skládá kabát. Všimne si Hordubala, jde k němu a chce mu dát kabát, on uhýbá, jde k němu znovu, a on si položí hlavu na kabát a chce ulehnout. V ten moment utichá hluk v maringotce, situace se zintimňuje. Pořana se mu vytrhne, on ji však zachytí a svléká jí zástěru. Pořana se vysmekne a jde směrem k maringotce, pozoruje Hordubala, který gestikuluje, jakoby se jí dotýkal, ona ve snaze ho „probudit“ bouchá na maringotku, jeho pohyb se však zintenzivňuje a nakonec se k ní blíží. Hordubal Pořanu obejmě. Ona se mu snaží všelijak unikat, chce z objetí vyklouznout i vyskočit, nakonec se jí podaří se vyvlíknout, stále však, jako by byli spojeni i na dálku, se ho nemůže zbavit, až ve chvíli, kdy mu do očí zakřičí „*Jdi pryč!*“, odchází.

Původně jsme chtěli pracovat se situací schovávání, tedy jak se Pořana schovává před Hordubalem a nastrkuje za sebe Hafii (uloží ji místo sebe do postele) – jak je naznačeno v Čapkovi – a dále tuto situaci rozvíjet, hlavně z Hordubalova pohledu, jak se svým očekáváním narazí, jak se mu míháme před očima, dotkne se jedné, a než ji stačí zachytit, objeví se druhá. Pak se ukázalo, že bude lepší, aby se situace odehrávala jen mezi Pořanou a Hordubalem, z Hordubalova pohledu jako střet mezi představou a realitou v tom smyslu, že toto je ta chvíle, o které tak dlouho snil, toto je zhmotnění snu, který mu po celá léta pomáhal přežít, jako slepý ostatními smysly absorbuje skutečnou Pořanu, její tvar, její stín, realita však je jiná a na konci vůbec nechápe, proč zůstal sám, snad mu ani nedošlo, že ho odmítla.

Použili jsme motiv, kdy Pořana na něj čeká a stejně jako v situaci prvního setkání mu jde posloužit, ale na rozdíl od prvního setkání od něj něco chce, je aktivní (v předloze po něm chce řešení situace se Štěpánem, respektive vůbec nějaké řešení), poprvé si s ním chce promluvit, ale s ním není řeč, jenom pořád kouká, jako by nerozuměl. Jako předmět, přes který s ním chci začít komunikovat, jsme zvolili kabát, na začátku ho skládám a jdu mu ho odevzdat, ale on tohoto kontaktu využije k tomu, aby se mě dotknul. Od této chvíle situace v podstatě pojednává o tom, že já ho neustále odmítám, hledám únik, on neustále stupňuje své úsilí, až mi nezbyde, než mu do očí vykřičet, co cítím. Při hledání motivací a akcí jsem však záměrně hledala i protichůdné motivace, rozdílné barvy pocitů, aby moje jednání nebylo příliš jednostranné, jednoduché, přímočaré. Hledám ke svým únikům různé záminky, někdy se překvapivě nechám strhnout jeho intencí. Od momentu, kdy mě Hordubal zachytí do náruče, cítím jeho paže jako obruč, která mě pálí a postupně se stahuje. Hledám cesty, kterak se mu vysmeknout, aniž bych se jí dotkla, ať už trupem, nohama nebo výskokem. Na počátku budování této scény jsem dostala za úkol vytvořit partituru, ve které by byl motiv odmítání Hordubala. Měla jsem si představit, že Hordubal je jako kabát, který si potřebuji svléknout, ale který se vždycky vrátí a přicucne se mi na záda. Struktura z elementů této partitury se objevuje v závěru scény, kdy se Hordubalovi vysmeknu a vygraduje do výkřiku „*Jdi pryč!*“ a do mého odchodu. Odcházím s pažemi překříženými na prsou, ale vzpřímeně, s přímým tvrdým pohledem na něj, v gestu plném opovržení.

Hudební partitura (příl. 4 – 3)

Hordubal, když ve své představě objímá Poľanu, si pro sebe něco mumlá (jsou to věty z Čapkovy knihy, divák je nemusí slyšet, jsou spíše pomůckou pro motivaci herce). Poľana od okamžiku, kdy ji Hordubal obejmě, stále mluví polohlasem, je to text z emigrantského dopisu:

- *No to už velo co vy nerobite s nami, to už až Boh kriči, ale my vam nic neukrali, jist som ti nechodila z tej veľkej misy.*

Není důležité, aby tomuto textu divák rozuměl, protože se jedná o zástupný text, Poľana tím Hordubalovi chce říct něco jiného, nebo je to spíše proud slov, který jí uniká z úst, ani neví jak, který nekontroluje, pořád něco drmolí až do okamžiku, kdy už se to nedá snést a vykřikne „*Jdi pryč*“ (Čapek). Píseň „Poľana“ je trávnička ze vsi Kamienka a Marjanu zaujal její klenutý motiv, tak jej upravila do vícehlasu a místo textu zpíváme pouze slabiky „i-jé“. Píseň zde vyjadřuje vnitřní pocit Hordubala, jeho sílící touhu, jakmile ji chytí do náruče, začíná píseň v pianu a svou gradací výrazně přispívá ke gradaci situace. Poľana jako by to slyšela, cítí „ve vzduchu“ tíživou atmosféru, přispívá to k tlaku, který přichází ze všech stran (v Čapkově je to velmi expresivní scéna, Hordubal buší na dveře, zamčená Poľana hystericky křičí), ačkoliv barva tónů v této písni by měla být spíše jiskrná, čirá jako jitřní vzduch na louce vysoko v kopcích, stupňování napětí zde vytváří tah v jednom proudu bez pauz a klenba a rozvití melodie.

Následuje velký přechod – točí se maringotka za doprovodu rytmu – bubeník hraje metličkami na maringotku

6. ČELEDÍN

Ještě před tuto scénu jsme vložili obraz, je to sen, nebo vzpomínka Hordubala na to, jak si hrál s malou dcerkou (ona zpívá útržek „*ej, keď ja sobi zašpivam*“, on sleduje její stopy). Je to obměna scény „Otec a dcera“, kdy sleduje Hafii Štěpán.

Scéna Čeledín vznikla mezi posledními, ne-li jako úplně poslední. Je to obraz toho, jak nám, tedy mně a Štěpánovi, jde práce v hospodářství od ruky, a Hordubal se marně snaží zapojit, resp. my ho k tomu ani nechceme pouštět, nepotřebujeme ho, je nadbytečný, vždycky ho nějak nenápadně odstrčíme. On by tu klidně a rád sloužil třeba jako čeledín, jen kdyby se mohl stát součástí domácnosti, součástí svého domova. To mu však v žádném případě nedovolím, zvláště potom, co se stalo v minulé scéně. Je nemožný, bez jiskry, bez ohně, pořád jakoby za nějakou clonou, s žadonivým pohledem se pořád sune za mnou a nedochází mu, že je úplně bez šance. Štěpán má na něj taky pífkou, prostě tu zaclání a jen zdržuje, ale daří se nám ho lehce odsunout, i když Štěpán musí použít trochu agresivnější prostředky.

Tato scéna může zároveň působit jako metafora práce v Americe, přijde nový člověk a ostatní se bojí o své místo, bojí se, že je zpomalí, je cizí, proto jej nepřijímají mezi sebe.

Pohybová partitura

Původně měla mít tato scéna poněkud budovatelský nádech,

jako jakási reklama na šťastné pracující, lidé se zkamenělými úsměvy pracují ve stále se zvyšujícím tempu, až to čas od času někdo nevydrží a odpadne. S touto atmosférou jsme nejdřív pracovali všichni, postupně jsme toto téma zintimnili a transformovali do práce v hospodářství a do našeho vztahového trojúhelníku. My se Štěpánem si v práci rozumíme a to, co děláme a jak to děláme, je tak trochu tajemství, které on se nesmí dozvědět, snad je to takový obraz našeho vztahu. Když se ho zbavíme, horečnatě zrychlujeme, jakoby zde bylo nebezpečí, že když ztratíme tempo, náš život se zborší. Až už není možné jít dál, vyplivne nás to ven – Štěpána do úplně jiného, cizího světa.

Hledali jsme pohyby, které vycházejí z manuální práce – na poli nebo v továrně. Nabízela se paralela s první scénou – úsměvy na rtech a neúprosný rytmus. Já jsem si upravila partituru z vesnických činností, které jsem hledala do první scény. Výsledný tvar scény se podřídil ideji toho, že já se Štěpánem pracujeme na společné věci, ke které Hordubala nepustíme. Tato scéna je velmi dynamická, probíhá v rychlém tempu, je zde plno výskoků a skoků na stěnu maringotky. Proto musíme pracovat s lehkostí a pružně, aby pohyby (odrazy, dopady) měly švih a nebyly tuhé a zatěžkávané, protože bychom to jednak neudýchali, a jednak by naše akce působila velmi namáhavě a těžkopádně. Ztratil by se rovněž důležitý aspekt hry, se Štěpánem někdy až provokativně unikáme Hordubalovi. My musíme být energeticky výš než on, my musíme kontrolovat a předvídat situaci, on je pozadu, je pomalejší a nestíhá. Se Štěpánem si předáváme práci (předmět, třeba balík slámy), a to je pro nás i metaforou něčeho vlastního, co je mezi námi, Hordubal se to snaží

zachytit, zarputile se snaží mezi nás vklínit. Štěpán kromě kolaborace se mnou atakuje Hordubala (vyskakuje na něj), situace se vystupňuje tím, že je Hordubal odstaven a předávání (přehazování) „věci“ mezi námi se zrychluje, probíhá během našich skoků na zeď, já přestávám, opřu se o zeď, Štěpán ještě chvíli pokračuje sám ve zběsilém tempu, nakonec odskočí a vyběhne směrem k divákům – do další situace.

Hudební partitura

Intermezzo – Hafie zpívá část písně „Ej ked ja sobi zašpivam“ (viz později).

Tato scéna je pohybově velmi dynamická a rytmická, zvláště v poslední fázi, kdy se Poľana se Štěpánem opakovaně odrážejí od maringotky. Rytmičky scénu dotváří bubeník hrající metličkami na maringotku. Dívky do toho zpívají píseň „U nedilu ranejko“, což je původně svatební píseň z Ulič Krivého, ale my jí interpretujeme jako trávnicki, „halekavým“ způsobem, vysoké hlasy dívek se prolínají, míří do dálky, jsou plné radosti a optimismu, doplňují se „ujůkaním“, tj. výskotem.

7. GIV MI DŽOB

Tato scéna je obrazem zmatku emigranta, který nerozumí ani slovo, snaží se pracovat, ale neví jak, neví, jestli správně pochopil, co po něm chtějí, ale musí se snažit, musí se zapojit, je to pro něj životně důležité. S otázkami se obrací do publika. Já stojím opodál a pozoruji ho, je mi sympatický a tak jako už zkušenější jedinec na konci přijdu a pomohu

mu rozmotat tu záhadu. Pro mě osobně je to i o našem vztahu se Štěpánem, snad to tak nějak začalo, když ke mně přišel, mladý, nezkušený, ale odvážný, možná jsem mu dala nějakou jistotu, směr.

Pohybová partitura

Štěpánova situace vznikla spojením jeho partitury, kterou vytvořil na téma splašení koně (kůň, který se vzpíná, vzpouzí se lanu, za které ho někdo drží, přivazuje, táhne), a rekvizity, kterou pak dostal do ruky – elektrický kabel.

Vytáhne kabel z kapsy a neví, co s ním, komunikuje i s diváky, postupně ho kabel ovládá, hází s ním, obtáčí ho, až udělá smyčku kolem jeho krku a škrtí ho. V tom okamžiku se odlepím od stěny, uchopím kabel – to nás oba vrhne na zem, převalíme se, skončíme vsedě vedle sebe, já vstanu a smotávám ten kabel (což je vyřešením té záhady) a s úsměvem a pohledem na Štěpána odcházím.

Když došlo k přeobsazení postavy Štěpána, tuto situaci převzal Hordubal. Význam scény zůstal stejný, partituru s kabelem si představitel Hordubala přizpůsobil, ale změnil se pochopitelně můj náhled na tuto situaci. Když ho pozoruji, částečně mi ho je líto a částečně mi je k smíchu. Po předchozí scéně jako by si urval nějakou drobnou činnost, která je přesto nad jeho síly. Na konci ho tedy přijdu vysvobodit (pouze mu sundám kabel z krku a smotám ho a přitom se hledím vyhnout fyzickému kontaktu), ale v mém gestu a pohledu je spíše ironie a nezájem.

Hudební partitura

Doprovodem k této scéně je blues hrané na akordeon s částečně improvizovaným textem na téma „těžký život emigranta“ s některými prvky ze života Hordubala. Na začátku zazní „*Hello, everybody!*“, tímto přivítáním je přímo navázán kontakt s diváky a vyprávěním „příběhu“ se pokračuje v komunikaci. Jazykem je většinou angličtina, pokud hrajeme v německy mluvícím prostředí, tak němčina. Naším záměrem zde je, aby slovům divák rozuměl, aby vynikl ironický kontrast mezi akcí a atmosférou songu. Při výběru písně jsme přemýšleli např. nad Elvisem Presleyem, nebo nad podobnou „frajerskou“ alternativou, zpěvák měl být emigrant vydělávající si zpěvem na ulici, který velmi sebejistě a s přehledem navazuje kontakty s obecnstvem, ovšem má na sobě šustákovou soupravu za pár šupů a dřevé ponožky. Tuto atmosféru jsme zachovali, píseň je však tedy naše, pár jednoduchých akordů v bluesovém rytmu a text.

8. OTEC A DCERA

Tato Hafiina píseň (a tedy scéna) je zosobněním pocitů těch, kteří zůstali v kraji, jejich osamění, smutku, stesku a touhy. Štěpán je tam s ní, ale já ho nevidím, snad je to Hordubalova představa, kterou vidí a žárlí, já vidím ji, jak zpívá, na chvíli se zastavím a uvědomím si, že jí něco chybí, něco, co jí nedávám, a vzpomenu si, že kdysi jsem cítila to samé. Na konci písně ji беру do náruče, je to místo mého cítění s ní, pochopení, utěšení, vlastně jediné v představení. Mezitím už Hordubal nutí Štěpána skákat, jak on píská, konflikt narůstá,

jeho zoufalství začíná přerůstat v nenávist. My při tom společně zpíváme, soucítíme se Štěpánem, jehož akce přerůstá v metaforu člověka v emigraci, sdílíme jeho bolest a vyzpíváváme ji do světa.

Pohybová partitura

Téma a atmosféra této písně jsou natolik silné, natolik určující (a přesné pro náš záměr), že jsme toho využili, a pohybová partitura podporuje vyznění písně, vychází z něj. Hafie je ve svém světě a volá otce, je sama a zpívá si, hlas se nese přes kopce daleko, jakoby ona celá byla tím hlasem a plula vzduchem. Hafie je dítě, a tak její svět je jiný, její hry a představy vyznívají snově, pro nás dospělé dětský svět znamená závan vůně vzpomínek, zvonivého smíchu a zvláštního světla. Chtěli jsme zhmotnit tento svět, a tak ve „svých“ scénách je Hafie jakoby nadpozemská (její partitura s ubrusem ve scéně „První setkání“, partitury v maringotce ve scénách „Na střeše“ a „Návrat II“) a dramatický vývoj její postavy určuje střet tohoto dětského světa s realitou. Zde tedy jsme chtěli vytvořit dojem, že se Hafie vznáší, takže na začátku zkoušení jsme se akce účastnili všichni a Hafie byla nesena na našich tělech. Nakonec ve scéně zůstal jen Štěpán, který jí zvedá chodidla, pomáhá jí chodit a podpírá ji, ale tak, aby ho neviděla. Zároveň je to metafora toho, jak si s ní Štěpán hrál, jak jí pomáhal růst. Hordubal to celé pozoruje, jakoby si uvědomoval, o co přišel, když byl pryč, a začíná v něm klíčit nenávist a bolest. Hafie utne svůj zpěv, jako by si na něco vzpomněla nebo jako by se něčeho lekla, a

utíká do bezpečí k matce. Hordubal vylézá z úkrytu a začíná atakovat Štěpána, nejdříve ho nutí k poslušnosti – rytmicky vydechuje a Štěpán je nucený skákat, jako by ho Hordubal drezíroval bičem, pak Hordubal začíná útočit, skočí na něj a utíká se schovat, a znovu a znovu, než ho přeruší nástup další situace.

Ostatní stojí ve skupině opodál a doprovázejí situaci zpěvem.

Hudební partitura (příl. 4 – 4)

Při práci na této písni jsme dotvořili harmonii k celé písni (na tři hlasy), v představení používáme pouze malou část této harmonizace, jinak píseň zaznívá v původním znění. Na konci jsme přidali motiv „i-jé“, který je rozvinutý do trojhlasu – tím jako sbor komentujeme dění na scéně, situaci, kdy vidíme, jak jeden z nás je nucený pracovat do vyčerpání a bez vlastní vůle. Po tiché, intimní písni tento motiv graduje, zvedá se dynamika a zpěv posíláme do diváků, obracíme se na ně se svým trápením. Scéna je přerušena hlasitým rytmem (ze Stravinského), během něhož se všichni aktéři (kromě Hordubala) mění v účastníky rituálu, a přechází do další situace.

9. MEZI SVÝMI / PROSTITUTKY

Tato scéna je kompozicí inspirovanou slovanským rituálem a ve své druhé části (prostitutky) je výpovědí emigrantů. Zde tedy opouštíme své postavy a stáváme se členy komunity. Hordubal zůstává oddělen od ostatních a pokračuje ve své

snaze se někam začlenit (je to další obraz, další náhled na jeho touhu, další způsob, jakým se zkouší dostat mezi své) a ve druhé části pozoruje přetvářku emigrantů a klade znepokojivé otázky, čímž si vůbec nepomůže, naopak.

My jsme slovanská komunita, tančíme a zpíváme svou píseň. Hordubal se snaží mezi nás dostat, tváří se, jako by mezi nás patřil, skrývá svou tvář, přichází se svou písní a snaží se nás do ní vtáhnout, což se mu přes počáteční odpor chlapců daří, přistoupíme na jeho návrh.

Následuje stříh do života emigrantů, v nohách vydupáváme rytmus ze začátku, ale v rychlejším, nesnesitelnějším tempu, značí úmornou robotu, přitom jako stroje s úsměvem povídáme o tom, jak skvěle se nám vede (autentické výpovědi ukrajinských prostitutek). Hordubal se ptá, jestli to děláme dobrovolně, ze svobodné vůle a jestli můžeme z tohoto útlaku odejít. Nechceme odpovídat, nemůžeme být upřímní. Provokuje nás, uráží nás, a tak nejenže ho nepustíme mezi sebe, ale vezmeme mu to nejcennější, co v emigraci má – vzpomínku na domov (Poľaninu zástěru).

Schováme se před ním ve voze, on chce dovnitř, ale pro něj tam není místo, „it´s closed“, zůstává venku sám.

Pohybová partitura

Hlavním inspiračním zdrojem k této scéně nám byly choreografie (figury a výraz) V. Nižinského ke „Svěcení jara“. Podle hudební a rytmické kompozice jsme vytvořili choreografii, ve které jsme používali tvary figur, ikony. Některé z nich jsme přejali v podobě, jakou vytvořil Nižinský, některé jsme transformovali a některé jsme vytvořili sami. V choreografii, jak bylo tradicí a zvykem, je výrazně rozděl-

lený mužský a ženský element, ženy jsou spolu a tančí a jejich zpěv doplňuje a podporuje mužský zpěv, muži zpívají a dělají výpady vůči Hordubalovi, nechtějí ho (jako konkurenci) pustit mezi sebe. V druhé části („Prostitutky“) vydupáváme rytmus, stejný jako na začátku představení, a přímo se snažíme diváky přesvědčit o tom, že jsme spokojeni a že děláme to, co je pro nás nejlepší, snažíme se udržet si svou lidskou důstojnost. Na konci situace, když odmítáme Hordubala, když mu bereme zástěru, je tempo akce velmi dynamické a používáme elementy z práce se stěnou.

V této situaci nepředstavuji Poľanu, ale přesto jsem si chtěla zachovat určitá vztahová napojení, abych se úplně neodtrhla od proudu příběhu, abych nemusela přerušovat svou vnitřní linku a pak navazovat znovu od nuly, ale abych pak další situace mohla vrstvit. Během choreografie reaguji na Hordubala (baví mě jeho provokace, je to nový, nebezpečný prvek) a pozoruji i Štěpána a konflikt mezi těmito dvěma. Síla rytmu a společná energie je natolik strhující, že na chvíli zapomenu na vše a poddávám se vzrušené a divoké atmosféře společně prožitého rituálu. V druhé části scény – prostitutky – vrhám text do publika s tvrdohlavou vzdorovitostí, což je jedna z vlastností Poľany, i když si lžu do kapsy, nepřipustím protiargument (aspoň ne v této chvíli), a zvláště pokud je Hordubal tím, kdo si dovolí vnášet pochybnosti do mého jednání. Dívám se mu do očí, cítím snad závist, snad nenávist, nebo jedno vychází z druhého, každopádně jsem vůči němu v hluboké vnitřní opozici, také proto, že nemohu svobodně jednat, nohy mi svazuje neúprosný rytmus.

Hudební partitura (příl. 4 – 5, 6)

Vznik této kompozice byl velmi spjatý s vytvářením situace. Na začátku jsme měli několik elementů (písně, rytmy, pohybové partitury, intonace) a tyto elementy jsme různě přeskupovali, vrstvěli, obměňovali a hledali správnou strukturu. Vše začíná zpěvem písně „Kupajlo“, kterou přinesla Marjana, je to ukrajinská píseň zpívaná o svatém Janu. Její valivý charakter a rytmus přímo vyzýval ke sborovému ztvárnění s rituálním podtextem. Ke „Kupajlu“ jsme hledali další hlasy a nakonec jsme ji skombinovali s mužským trojhlasem jedné svatební písně z vesnice Šumiac. Do zpěvu „Kupajla“ zazní i část písně „Ej v americkym saloni“. Všichni jsme uspořádáni v půlkruhu, rozdělení na muže a ženy. Do toho se vmísí Hordubal s nápěvem písně „Za toji hurky“, muži však pokračují s „Kupajlem“ a ženy výskají, tetelí se, cítí vzrušení, konflikt, souboj ve vzduchu. Smíchy, které zde používáme, vycházejí z našich nahrávek z vesnice Runina. Hordubal znovu začne tu svou, tentokrát úspěšně, všichni se přidáváme. „Za toji hurky“ je píseň mužská, ženy drží jeden tón (doprovodným intervalem je kvinta, ta se drží během celé písně), všichni společně pak zpíváme refrén „joj daždy Bože“. Do struktury této písně jsou zařazeny další elementy – Hordubalův text „*Fjůčr, fjůčr, aj lav fjůčr!*“, ženské smíchy, další rytmus ze Stravinského a čtyřdobý rytmus „vlaku“ vydupávaný nohama.

Ve druhé části scény se přenášíme do života emigrantů, používáme autentické výpovědi prostitutek, které musejí být intenzivnější, než stále tepající dupot nohou:

- *Či možno do domu pojechati?*
- *Němožno, jakšo choče, musit inšu na svoje místo kupiti, či jakis Ukrajinec, vsje za groši oni kupljeni.*
- *A ty vvažaješ šo moja robota brudna? A ja vvažaju šo tvoja robota brudna, myti toalety, pidlohy, dohljadati za starimi za vsjakimi, ta robota brudna.*
- *A dla mene moja robota neje brudnoju. Ale ja zarobljaju groši.*
- *I ja za rik vjernusja do domu, do svoiích ditej, ja budu žiti s nimi a ty tut budeš siditi pjat rokiv i nezarobiš toho, šo ja zarobila.*
- *Ja pobuvala v takich miscach, šo ty nikoli tam nebudeš. I ja pobačila taki krasivi misca, šo ty nikoli tam nebudeš. Ja maju taki krasivi reči, šo ja ich budu mati do smrti. I stilki ja zarobila grošej.*
- *Dobrovilno?*

Akce i rytmický doprovod jsou utnuty, další akce (Hordubal se snaží získat zpět Poľaninu zástěru) se odehrává v tichu, když se snaží dostat dovnitř, zazní text:

- *closed, it is closed, come tomorrow*

10. NA STŘEŠE

Hordubal už nemůže, neví jak dál, co má dělat, vypadá to, že celý život, jak si ho krásně maloval, se hroutí, a tak hledá útěchu v horách, odtud vidí svět a lidi jako mravence. Vidí mě a Štěpána, jak spolu mluvíme, není za tím něco víc?

(Doposud si odmítal připustit, že by mohlo.)

Se Štěpánem se scházíme tajně, abychom probrali důležitou věc, a sice můj (nebo náš?) odjezd do Ameriky. Štěpán je šéf, vyzná se, sežene mi papíry. Zkontroluje mi obsah tašky, jestli vyhovuje, zkritizuje můj rustikální oděv a místo čepce mi dá báječnou americkou kšiltovku, ještě kontrola rukou a zubů a Štěpán už vytahuje z kapsy papír, jenže mi ho nechce dát jen tak, zřejmě si ho ještě budu muset nějak zasloužit...

Následuje obraz Štěpána, jak si hraje s Hafií uvnitř maringotky, a další, mezi mnou a Štěpánem. Je to divoký vzruch, obraz erotického vzplanutí, i když z mé strany je prvotním impulsem získání toho zatraceného papíru. Je mezi námi přitažlivost, která je tak silná, že se jí nedokážeme vzdát, napětí a vzrušení je o to horečnatější, že je náš vztah zakázaný. Nakonec spolu táhneme tu maringotku, jako naše životy, a radši to budu táhnout s ním, než s tím ztracencem, mým mužem, i za cenu potíží.

Nahoře stojí Hordubal, vidí, nebo cítí, jak ti dole žijí, žijí bez něho – a on? Snad by mohl umřít a vůbec nic by se nestalo. Ale ne, rozhodne se ještě bojovat, je to přece jeho domov, jeho žena, jeho dítě, nevrátil se přece, aby prohrál, kromě toho má peníze. Bude po jeho.

Pohybová partitura

Z našich expedic jsme si dovezli různé předměty, se kterými jsme během zkoušení pracovali. Jedním z nich byla i velká konev na mléko. Použili jsme ji při příchodu bači – ten je jako postava tak trochu neskutečný, nedotýká se země, přicupitá si to na konvi, místo řeči fouká na harmoniku, takový

klaun, přes Hordubala se vyškrábe na maringotku. V této scéně se odehrávají situace ve dvou plánech – nahoře na maringotce je Hordubal (s bačou) a shlíží na to, co se děje dole kolem Štěpána. Partitura Hordubala a bači má základ v pohybové improvizaci, dále se rozvíjela v té intenci, že bača ukazuje Hordubalovi dění dole, přidržuje ho na okraji střechy, postrčí ho do správného směru, pokládá si ho na ramena. To, co Hordubal vidí, je, jak Štěpán, zaujímá jeho místo v jeho rodině, s jeho ženou a dcerou, je to život, který mu uniká.

První situace je konspirací mezi Štěpánem a Poľanou. Inspirovala nás situace z Čapka, kdy Hordubal vidí v dálce dvě tečky, snad svou ženu a Štěpána, jak se k sobě přibližují a mluví spolu. Dosadili jsme tam podtext toho, že se domlouváme na emigraci a Štěpán, jako imigrační úředník, mi prohlíží tašku, nehty, zuby. Maringotka se začíná točit. Další situace ukazuje Štěpána, jak si hraje s Hafíí – je tu paralela se situací „Otec a dcera“ – Hafie se „vznáší“ (rukama se drží konstrukce uvnitř maringotky) a Štěpán jí podkládá chodidla. Třetí situace je opět Štěpán s Poľanou, tentokrát v tělesném vzplanutí. Při hledání partitury, jsme hodně pracovali s a kolem maringotky, na zemi, výsledek ale pořád působil nemotorně a těžkopádně, tak jsme partituru minimalizovali, na stěně maringotky se několikrát obtočím okolo Štěpána, který dává impulsy k pohybu, musíme mít každý jinou energii, on je pevný a dominantní, mé pohyby jsou oblé a vlnovité, reaguji na jeho impulzy, které nechávám postupovat celým tělem, nakonec chytíme oba ojí a táhneme spolu maringotku. Scéna končí Hordubalovým návratem (sklouzne z maringotky).

Hudební partitura

Tuto scénu určuje přízračně snová atmosféra, jako doprovod jsme použili alikvoty hrané na skleničky. Pro příchod postavy bači jsme hledali nějaký vhodný zvukový doprovod (jako klaunská postava neměl mluvit), uvažovali jsme o brumli, nebo nějaké píšťalce, nakonec jsme zvolili foukací harmoniku. Nehraje žádnou konkrétní melodii, používá harmoniku jako katalyzátor nádechu a výdechu. V situaci, která probíhá paralelně mezi Poľanou a Štěpánem používáme (šeptem) texty z emigrantských dopisů:

- *Prišol domu z roboty a už mi hvare že on nefiluje dobre, na druhi den musel isc do špitalu, bo bi ho bulo zabilo.*
- *Jak budeš davat robic povtreți to zeber zo sebu dakeho co rozumi jak maš buc obľečena a jak maš mac vlasi ne žebi si mala vlasi primaskane na hlave.*
- *Lem dostal veliki fiver to my uz nemohli cekat bo to bulo zapaleni gidnis.*

Když začal postavu Štěpána hrát korejský herec, použil zde slova v korejštině, jejich obsahem jsou otázky k odjezdu, jestli mám sbaleno vše, na čem jsme se domluvili.

11. S NAMI BOH

Toto opět může být obraz univerzální, obraz toho, jak se lidé scházejí v emigraci u společného jídla a u společné modlitby (v emigraci je to jediná možnost, jak si udržet identitu).

Já přicházím mezi ostatní rozrušená, ale snažím se to zakrývat ševelením, ale myslím, že z mých reakcí na Štěpána musí být všem jasné, co se asi odehrálo. Najednou se objeví Hordubal, ztuhnu, mám pocit provinění smíšený s odporem k němu, kéž by ostatní u toho nebyli, nemusela bych se tolik snažit zachovávat dekórum, rychle si musím nasadit čepec, aby to nepoznal, panebože, to je ubohé. Začínáme zpívat, podle toho, jak se na mě Hordubal dívá, mu to musí být jasné, z každého záchvěvu vzduchu, když kolem mě projde, mám husí kůži, rozděljuje chleba, „pán domu“, asi se zadusím. Konečně to skončilo, podáváme si ruce, jako vždycky, nic na tom není, když chci podat ruku Štěpánovi, chytí ho a odvádí pryč. Pořád mě pozoruje, on žárlí, on to ví. Co teď bude? Já nedopustím, aby Štěpána vyhnal. Co se teď stane?

Pohybová partitura

Věděli jsme, že situace se odehrává doma při jídle, odtud vycházely i rekvizity – chléb, ubrus, příbory, že pod povrchem bublá konflikt mezi dvěma muži, zkoušeli jsme, že Pořádkář se snaží zachraňovat situaci tím, že krmí Hordubala (zacpe mu ústa). Pak jsme jako základ scény určili píseň – modlitbu. Píseň je poměrně náročná, takže pohybové akce nemohly být složité. Všichni se sejdou u velkého prostřeného stolu (používáme poklop z maringotky) a mikrosituace pozorování, touhy, odporu, se odehrávají v pohledech, či v minimálních gestech. Protože akce nejsou nijak veliké, pracovali jsme velmi na jejich preciznosti (např. jak v co nejúspěšnějších gestech prostřít ubrus, přesný timing jsme trénovali u akce objevení chleba a následných vzájemných pohledů – to je taková absurdně komická minisituace). Na-

konec si všichni podají ruce jako v kostele, ale když chce Poľana podat ruku Štěpánovi, Hordubal už to nevydrží, chňapne po něm a odtahuje ho pryč.

Hudební partitura (příl. 4 – 7)

Za doprovodu akordeonu v situaci prostírání stolu ženy mluví – používáme opět intonace přejeté z našich nahrávek a poskládané do melodické struktury:

- *Už ide mamka? / Što, što / Jisti, piti*
- *Bylo, bylo, tak dobre bylo / Taka može byt? /Ne, ne, ta ne dobra.*
- *Prosim, sam, sam zkuste*

Pak společně zpíváme píseň „S nami Boh“, to je stará liturgická píseň, harmonicky upravenou pro šest hlasů (tři ženské a tři mužské). Píseň jsme rovněž rytmicky upravili a zpíváme ji dynamičtěji než je zvykem v původním prostředí.

12. SMLOUVA

Hordubal se rozhodl řešit situaci. Nesmírně ho bolí zjištění, že mezi Štěpánem a Poľanou je vztah, ale zároveň ví, že jestli si chce ženu udržet, nemůže se ho jen tak zbavit, musí vymyslet něco šalamounského, něco ďábelsky chytrého. Kouše Štěpána do ruky, kouše ho z bolesti, z pomsty, ze zoufalství. Ale domluví se s ním, donutí ho se domluvit. Je natolik odhodlaný, že je silnější.

Já to zatím pozoruji, mám strach o Štěpána, co mu dělá? Chci se tam rozběhnout, nechci, aby mu ublížil. Něco mi brání, z Hordubala jde až strach, kde se v něm bere ta síla,

a ke všemu ti lidé kolem, všichni to vidí. Najednou to skončilo, je klid, oba se blíží, je to zlověstné, na co to musel Štěpán přistoupit? Chci se otočit a odejít, ale nejde to, stojím jak přikovaná. Vtom mi Hordubal spojí ruku se Štěpánovou, vytrhnu ji, to nemyslí vážně, takhle přede všemi, to je tak potupné. Dá dohromady Štěpána a Hafii, mě chytí a odvádí domů. Tak takový obchod Hordubal vymyslel, dá dceru Štěpánovi, ještě mu dobře zaplatí a já budu jeho, ale Štěpána nepošle pryč, aby mi vyhověl. Já, moje tělo není schopné nic udělat, nechám se vést jako ovce, souhlasím. Já nevím proč, snad je to řešení, snad si Hafie zvykne. Dívá se na mě, moje dítě, nic nechápe, chce za mnou domů, nemůže, otec ji nepustí. Co jsem to dopustila, snad mě jednou pochopí, snad mi odpustí.

Pohybová partitura

Scéna je smlouvou mezi Hordubalem a Štěpánem o tom, že Štěpán dostane Hafii za ženu. Vlastně je to i smlouva s Poľanou, protože ona tomu nezabrání.

Středem pozornosti je akce mezi Hordubalem a Štěpánem. Hordubal se zakousne Štěpánovi do ruky a nutí ho hýbat se tak, jak chce on, nakonec si ho nasadí na záda a jde směrem k nám. Poľana a Hafie vybíhají do prostoru, snaží se vidět, co se děje, sousedka jim v tom brání svým tělem. V této situaci je důležitý přesný rytmický synchron mezi akcí Hordubala a Štěpána a našimi výpady (my rytmicky doplňujeme jejich akci). Když sousedka uteče, dívá se Poľana do očí Hordubalovi, chytí Hafii za ruku a odejde s ní, ne však daleko, Hordubal se přibližuje a Poľana se pod jeho pohledem přestává hýbat. Hordubal přinesl Štěpána, spojí jeho, Hafii-

nu a Poľaninu ruku. Poľana se vytrhne, Hordubal ji popadne, hodí si ji na záda a odnáší do maringotky. V tomto okamžiku se zadní část maringotky sesune na zem (je vytažena oj), Poľana uvnitř padá na kolena. Mé akce zde vznikaly jako reakce na danou situaci, většinou (kromě vybíhání) se jedná o mikroakce (drobná gesta, pohledy) podmíněné mou vnitřní motivací, které jsem si nacházela v poslední fázi zkoušek nebo v průběhu reprízování.

Následuje situace, kdy chce Hafie domů, k matce (do maringotky), Hordubal jí v tom brání a odstrkuje ji, později odhazuje, nakonec ji pošle Štěpánovi do náruče. Hordubal si sundá košili, Štěpán strhne Hafii šaty, Hordubal navlékne svou košili Hafii, přičemž v jednom rukávu jsou stále spojené ruce Hafie a Štěpána – začíná svatba. V průběhu této akce klečím v maringotce a dívám se Hafii do očí, vnitřně reaguji na situaci, nejradši bych ji vzala do náruče, cítím velký zmatek, ale nejsem schopná nic podniknout.

Hudební partitura

Původně jsme zamýšleli k této scéně písňový doprovod (píseň „Hori, rybko, hori“), v pauzách měla Poľana vybíhat k Hordubalovi, ale pro už tak dost dramatickou a vypjatou situaci byl lepší variantou úsečný rytmický doprovod na kovové perkuse. Sousedka během akce používá intonace z emigrantských dopisů jako komentář k tomu, co vidí. Dále pak v akci, kdy Hordubal „rozděluje ženy“ a kdy se Hafie snaží dostat do maringotky, je velmi silné napětí, je dusno a nebezpečno, a tuto atmosféru jsme podpořili pouze ševelem metliček.

13. SVATBA

Hordubal se zbláznil. Před celou vesnicí se producíruje ve svatebním průvodu a křičí, aby všichni viděli a slyšeli a oslavovali s ním. Hafie se na mě dívá, má v očích tolik otázek. Chci ji uklidnit, utěšit, povzbudit ji, „Děvče, dnes je tvůj velký den, měla by ses smát, měla bys být šťastná a moc veselá. Začíná ti nový život a určitě bude krásný“. Dojímá mě, jak vůbec nechápe situaci, dokonce se bezelstně usmívá, myslí si snad, že je to nějaká hra. Uvědomuji si, že se děje něco strašného, něco obludného, vím, že na tom mám podíl, že je to moje vina, ale bráním se tomu si to připustit, věřím, že to bude dobré. Sousedí se nám smějí, moc dobře to vidím, ale musím to vydržet, musím, usmívám se, musím se usmívat a přijímat „gratulace“. Takhle to bude lepší. Hordubal je ústřední postavou téhle podívané, i jejím režisérem. Nainstaluje nás do společné fotky, nemám sílu vůbec na nic, všechno se se mnou točí.

Pohybová partitura

Sundaná oj z maringotky (vlastní oj s plošinkou mezi dvěma koly) slouží jako vůz pro „novomanžele“, Hordubal je vozí kolem celého jeviště, Hafie se nechápavě rozhlíží, sousedé se tomu všemu vysmívají a zpívají, Pořana stojí v maringotce a hledí střídavě do diváků a na Hafii. Hordubal ukončí jízdu – Hafii se Štěpánem vyklopí – a seřadí všechny do „šťastného“ obrázku (tedy podle jeho mínění).

Hlavním strůjcem pohybu v této scéně je Hordubal, manipuluje všemi kolem, já stojím v pozadí v maringotce a snažím

se udržet situaci bez ohledu na její absurditu, snažím se vypadat naprosto přirozeně. Pohnu se v okamžiku, kdy Hordubal na moment zmizí (uklízí oj), vycházím naproti Hafii, dívám se na ni, chtěla bych jí to všechno vysvětlit, ale přiznane se Hordubal, popadne mě a posadí na židli, všechny nás v rytmu a intenzitě, která nesnese odpor, naaranžuje do svatební fotografie.

Hudební partitura

Ve scéně svatby jsme potřebovali vytvořit bujarou atmosféru veselí. Marjana navrhla zopakovat motiv valčíku ze scény „příchod koně“ obohacený o jednoduchou linku zpěvu. Hudba začíná v okamžiku, kdy je „ruka v rukávě“, tedy když Hordubal předá Hafii Štěpánovi. Hordubal vykřikuje část textu lechtivé písně, kterou jsme nahráli ve vesnici Runina:

- *Oj prišol ja do nanaški, slava jesusu christu, a nanaška vystavila pizdu kešelistu.*

Ostrým stříhem končí hudba, v okamžiku stronza ve společné fotografii je úplné ticho.

14. ZNÁSILNĚNÍ

Sním, sním o tom, jaké to bylo krásné, když jsem se vdávala já. Tráva byla tak měkce zelená a provoněla vzduch, zpívám. Přitom cítím, že velmi blízko mě se děje něco strašného, má dcera je zneužívaná. Nejdřív to nechápe, ale pak se vzepře, křičím s ní, má sílu se zachránit.

Pohybová partitura

Pak odtahuje Poľanu, která sedí na židli, na jednu stranu maringotky, Štěpán odvádí Hafii na druhou stranu maringotky. Hafie jakoby se začala probouzet a začíná jí docházet, co se to dělo, i když tomu docela nerozumí. Začíná se dotýkat svého těla Štěpánovou rukou, pak svou, Štěpán ji pozoruje, chytí ji, jeho ruka jí začíná ubližovat, zvedne ji a odnáší a pokračuje v násilí. Hafie se brání, popadne jeho ruku a s výkřikem plným bolesti, vzteku a poznání ji omlátí o zem. Tento moment je velmi syrový, Hafie se při tom dívá do publika a zde jde veškerá stylizace stranou, je to upřímný, pravdivý moment, který je organickým vyústěním celé té „svatby“, přelomový moment v životě Hafie.

Poľana tuto situaci doplňuje svým zpěvem, svým pohnutím.

Hudební partitura

Scéna znásilnění Hafie probíhá za zpěvu Poľany – píseň „Zahumni“. Píseň jsme slyšeli v Ulič Krivém, zachovali jsme původní melodii, jen jsme ji rozvolnili a podpořili klenbu refrénu, pojali jsme ji jako baladu, za doprovodu akordeonu a perkusí. V refrénu se přidá ženský hlas s motivem z ukrajinské svatební písně „*Oj, ljetili vorobčiki*“. Píseň utne Hafie svým výkřikem, sousedka přiběhne na scénu a pokračuje a rozvíjí „*Oj, ljetili vorobčiki*“ v kombinaci se smíchem, který postupně převládne.

- *Oj, ljetili vorobčiki a za nimi vtašky,*
začalo sja veseličko, daj nam, Bože, šťastja,
začalo sja veseličko, začalo, začalo,
hodinoski, vy šťastlivy, hodinoski sčelo.

Píseň „Zahumni“ byla pro mě, pro mou postavu velmi důleži-

tá, vyjadřuje velký tragický zlom v jejím životě. Hledat citové podhoubí pro takovou píseň je velmi intimní, niterná záležitost. Píseň vytryskne z pocitu obrovské viny, ale na počátku je únikem do jiného, krásného světa (brala jsem v úvahu možnost, že Pořana své selhání psychicky neunesa a unikne navždy), mísí se tu pocity touhy po lásce, touhy po odpuštění, vášni i bezmoc a bolest. Snažila jsem se hledat motivace, které jdou proti tragice situace, aby výraz nebyl prvoplánově jednostrunný, ale aby obsáhl širokou škálu barev emocí, kterou jen tato situace (v návaznosti na situace předchozí) může vyvolat.

15. NALODĚNÍ

Tato scéna je Hordubalovým horečnatým snem o tom, jak jeho žena truchlila, když odjížděl do Ameriky, nebo snad o tom, jak bude truchlit, až zemře. Je to zpěv vdov – muži odjeli pryč, není jisté, jestli se vůbec kdy vrátí, a když, budou to ještě oni? V podstatě jakoby zemřeli. Po scéně se míhají postavy zahalené do černých hávů, vypadá to jako tanec černých vran. Vykřikují svůj zármutek do světa, přitom vědí, že to přehánějí, exhibice jim dělá dobře, občas se potutelně zasmějí, jsou smluvené, navzájem se podporují i předhánějí, která umí být víc zoufalá, víří v tepajícím rytmu, jako záblesky potměšilých představ v blouznící mysli. Nakonec mizí v útrobách pece (maringotky) a lákají Hordubala k sobě, a on jde, prochází tunelem do jiného světa, do světa smrti. Teď už nemusí nic.

Pohybová partitura

Proč vlastně název nalodění? Původním obrazem, se kterým jsme pracovali, bylo loučení žen s muži, kteří nastupují na loď a odplují za oceán. Ženy vybíhají na molo a křičí, pláčou, volají je zpět. Takto jsme pracovali i prostorově, tři ženy jsou vzadu a jedna vždy vyběhne dopředu (tam je Hordubal), střídají se, „předávají si štafetu“. Pohyb zde vychází z hudby, z charakteru jednotlivých partů. Dva muži na scéně představují nebožtíky a ženy s nimi pohybují, utvoří se dva „taneční“ páry, je to jakýsi tanec žen s mrtvolami. Ženy se obracejí na Hordubala, komunikují s ním, provokují ho, obracejí se do publika, předvádějí se. Nakonec ho lákají do maringotky a on je následuje.

Má pohybová partitura není nijak složitá, protože zde jsou náročné zpívané party, a tak charakter pohybů vychází z motivací, které jsem si určila pro zpěv, a fyzické pozice, gesta, vycházejí z minimalizovaných partitur, ovšem i ty se časem transformovaly podle potřeb zpěvu. Vycházela jsem zde z práce s fotografiemi, s gesty staré paní Mítnikové z Kamienky, pozice jsem pospojovala za sebou a vytvořila tak strukturu, ve které jsem pak hledala vnitřní, emoční logiku. Části této partitury jsem pak použila do některých situací. Hledala jsem fyzické tvary i z hudební linky, tedy, jak potřeba vytvořit specifický tón vytvaruje mé tělo. Můj part v „Nalodění“ se skládá z jednotlivých „výstupů“, není to dialog s partnerem, ale hledám adresáta pro své výlevy – Hordubala, nebo diváky. Jakýsi tajný dialog probíhá s ostatními ženami, jsme mezi sebou domluvené, předáváme si slovo a trumfujeme se. Takže v „pauzách“ mezi těmito výstupy nečekám, ale pokračuji v intenci, sleduji a podporuji kolegyně.

Hudební partitura (příl. 4 – 8)

„Nalodění“ je scéna budovaná jako hudební kompozice. Tato kompozice je poměrně složitá, skládá se z mnoha složek, obsahuje mnoho výrazových vrstev. Základním motivem pro vznik této scény se staly lamentsy plačky, tedy pláč nad mrtvým (to byl můj úkol, z této linie jsem vytvořila svůj part). Při rozvíjení tohoto tématu další ženy v této atmosféře používají texty emigrantských dopisů a intonace z nahrávek. Jako rytmickou basovou linku používáme nádhernou báseň J. V. Sládka „Ne, ta moje pole nejsou má“, kterou rytmicky skandujeme na konkrétních tónech. Další složkou kompozice je ukrajinská píseň „Oj, plyve, plyve“, kterou přinesla Marjana a jejíž melodie organicky zapadla do charakteru celku (její klenutí a používání půltónů evokují lament). Zpěvy podporují akordeon, trubka a perkuse. S intonacemi jsme pracovali výrazně hudebně, určovali jsme a fixovali přesné tóny, budovali intonačně přesně jejich melodii a vytvářeli tak harmonii se základní tonací v akordeonu. V intonacích se také odrážejí rozdílné charaktery postav (jedna žena je naivní koketa, mluví vysokým hlasem a afektovaně, jako když ťuká telegraf, druhá je ufuněná babice, která přináší, komentuje a patřičně zveličuje nejnovější drby, ta mluví hlubším hlasem, v krátkých větách patřičně prodlužuje určité slabiky).

Já jsem pracovala s materiálem, který jsme získali od paní Ondrušákové z vesnice Vernár. Na návštěvě u ní jsme byli svědky tradičního „vykladaní“ (lamentu) a získali nahrávku. S tímto materiálem jsem pak dále pracovala. Zachytila jsem její intonace do melodické linky, tím vznikla píseň, nebo spí-

še struktura, která se dala rozdělit na několik částí (podle melodických a tematických frází). Viliam pak určil pořadí a jejich polohu v celkové struktuře kompozice.

Tvrdým oříškem byl výraz. Snažila jsem se hledat pro každý úsek rozdílnou motivaci. Protože jsem zde nemohla spoléhat na pomoc partnerů, snažila jsem se adresovat své intence velmi konkrétně buď Hordubalovi anebo do publika, ale nemohla jsem čekat žádnou odezvu, musela jsem si odpovídat sama, resp. nečekat na odpovědi, ale neustále pálit nové nářky v rychlých střízích. Musela jsem bryskně reagovat, mít nade vším nadhled a kontrolovat všechny adresáty i kompli-ce, v každém okamžiku naprosto přesně vědět, co dělám, proč to dělám, komu je mé konání určeno, sledovat účinek svého konání, přitom předstírat, že všechno mé konání je naprosto spontánní, určit si momenty, kdy půjde poznat, že jde o komedii, a momenty, kdy má bolestná touha bude opravdová. Nejpodstatnější je pro mě komunikace s (mrtvým) mužem, v motivacích jsem tedy hledala co nejvíc barev, kterými bych ho mohla zasypat, abych mu předvedla svůj smutek v plné škále pocitů – lítost, výčitky, vydírání, modlení, různé stupně pláče. Stále jsem Poľana (i když v jeho očích je nyní můj obraz poněkud pokřivený), ale jsem bez zábran, mohu si z něj dělat legraci, mohu ho zesměšnit i peskovat, dokonce po něm mohu i toužit, bez výčitek, bez následků. Jsem jeho sen, ale mám svůj vlastní život. K divákům se obracím jak se spikleneckým mrknutím, tak i s obviňováním. Musela jsem získat patřičný nadhled a jistotu nad celkovou situací, musela jsem se naučit být naprosto suverénní v udávání rytmických akcentů, protože zde často na mně záleží melodické, rytmické a emoční vygradování

jednotlivých frází (a v závěru i celé scény).

Texty v partituře:

1. *Tu ludze všicko tak hvara, že tota šifa, co išla z Višneho Slafkova do Hameriky, co ti mal s ňu isť, muj lubi mužu, ta se v moru zatopila*

2. *A kde my mali ši čtyži partyzana*

3. *Ta ket ši še, muj lubi mužičku, zatopil, ta mi paru ratki, a ket žiješ, ta pric domu, bo Joško Pozajarkofski, co me tiš chcel, ta teraz začal za mnu chodzic a mi něda pokuj*

4. *Ale náhli tak jak ho panboh našli tam*

6. *Fše večer pridze a mi hvari, že dzvere rozbije, a dzvere si lem nedávno dal nove zrobit, ně?*

7. *Ta jich lapili, ta jich vyžlikali*

8. *Ta mu jich musim otvoric, žebi jich nerozbil, ně?*

9. *No sa tak trestali, bo to byli zajaci*

16. MRTVOLA

Hordubal umírá. A až v tomto okamžiku ho jeho lidé přijmou mezi sebe, to je jeho skutečný návrat. Komunikují s ním, ptají se ho, jaké to bylo tam, odkud přišel, a jaké to je tam, kam vstoupil, sedí s ním u stolu, hrají s ním karty. Já přicházím, klidná a čistá, je to jiná realita, nový začátek, jako by se žádná z těch hrozných událostí nestala. Je to jiný, paralelní svět, jsem to já, ale jiná, zajímá mě, co bude říkat, zajímá mě každický jeho pohyb, chci mu být nablízku a čekám na jeho dotyky. Je to spíš sen než skutečnost, sen o tom, jaké by to bylo, kdyby neodjel, nebo jaké to mělo být, když se vrátil.

Pohybová partitura

Na konci předchozí scény Hordubal prochází maringotkou, ta se s ním točí, když se objeví na druhé straně, najednou je úplné ticho, úplné bezvětří a nikde žádný pohyb. Hordubal je strašně unavený, už nemá sílu na nic, chce se jen natáhnout a spát. Položí tašku, sedne si na práh maringotky, uléhá.

Začínají přicházet ostatní, nejdřív Hafie (opět jako dítě, reminiscence na její partituru ze scény „Na střeše“), pak sousedé (ti usedají a komentují děj) a Štěpán, který se o Hordubalovo tělo začíná zajímat. On a bača vedou akci v této scéně, manipulují s mrtvým Hordubalem. Chodí s ním, gestikulují, ponoukají ho k akci, a všichni s ním komunikují jako s živým, žena a dcera ho obskakují (přinášejí kabát a židli), starají se, aby mu něco nechybělo. V konečném obraze skupinka živých pozoruje z dálky Hordubala, kterého podpírá Štěpán.

Já přicházím, hledím na Hordubala skrz maringotku, jako bych ho viděla ve veliké dálce, pak pokračuji podél stěny, obracím se zády a opakuji partituru lákání ze scény „První setkání“. Čekám na něj, až přijde, těším se na něj, představuji si, jaké to bude, až se setkáme. Celá tato situace je vlastně navázáním na začátek, jak jeho návrat domů měl vypadat podle jeho představ. Všichni ho vítají, zajímá je. Když přijde, vrhnu se mu do náruče, pak kolem něj s Hafií běháme, aby měl veškeré pohodlí. Láskyplně se dotýkám jeho kabátu, přeji mu, když jde hrát karty, a pokorně stojím opodál, abych ho nerušila. Štěpán ho odvádí stranou, my všichni se shromáždíme v jednom hloučku a se zájmem pozorujeme, co se bude dít.

Hudební partitura (příl. 4 – 9)

Hafie při svém příchodu používá intonace (z nahrávek), stejné jako ve scéně „První setkání“.

Celou situaci doprovází píseň „Bud' zdrava, zemličko“, na kterou jsme narazili ve vesnici Jarabina, když jsme pátrali po písničkách s emigrantskou tematikou, a uchvátila nás především naivně čistá, jakoby dětská interpretace paní Káňové. Tuto atmosféru jsme chtěli zachovat, včetně pauz a komentářů paní Káňové, protože vytváří zajímavý kontrast/paralelu k situaci. Začíná zpívat Hafie, pak se přidává sousedka a zpívají melodii. Hledali jsme čistou, rovnou barvu hlasu, bez ozdob či „uměleckého“ zbarvení, chtěli jsme dosáhnout výrazu dětského, neškoleného hlasu, chtěli jsme, aby výraz písničky byl průhledně čistý, bezelstný, což podporujeme striktním dodržováním pravidelného rytmu.

Píseň jsme ponechali v původní harmonii i rytmu, dodali jsme pouze další hlasy – druhý hlas v tercii a „kolovrátkové“ vysoké tóny. Doprovodem je jen pár tónů na dětský klavír.

SHRNUTÍ

Vývoj charakterové linie Poľany

Inscenace Sclavi není budována jako lineární příběh, kde jedna scéna kauzálně vychází z druhé. Vodítkem je příběh Hordubala, emigranta, který se vrací domů, všemožně se snaží vrátit se do kruhu své rodiny, do náruče své ženy, do společenství vesnice. Všude je odmítán, ale s tím by se i smířil, že ho však odmítne jeho žena, že je pro ni cizí, s tím se smířit nemůže, zbortilo by se mu vše, pro co žil, a tak se rozhodne o své místo bojovat. Svůj boj prohrává, umírá, ale ve smrti se mu dostává klidu a smíření. Tyto události se v inscenaci prolínají s jeho představami a vzpomínkami. Základním zápletkou představení se tedy stává střet mezi Hordubalovým očekáváním a skutečností. Další postavy mají svůj život, jednají samostatně v situacích, které zpodobňují skutečné události doma nebo ve vesnici, ale zároveň vystupují v jeho představách. Já jsem si tedy musela vytvořit vlastní motivace pro partitury v těchto představách, často odlišné či protichůdné vzhledem k situaci, jak ji vidí Hordubal či divák. Také jsem musela vyřešit motivace pro ty situace, kdy nepředstavuji Poľanu, a hledala jsem co nejvíce styčných bodů, abych nemusela přerušovat svou kontinuální vnitřní linii během představení.

Spouštěčem dramatických změn v Poľanině životě se stává Hordubalův návrat. Do té doby si žila samostatně, rozvinula svou osobnost, získala zkušenosti, ona byla svou paní a nemusela se nikomu zpovídat, nu, změnila se za tu dobu, co ji neviděl. On ji vidí stejnou jako před lety, oddanou, poddajnou, se stejnými myšlenkami a nadějemi, jako má on. To už

ale dávno není pravda. Když ho uvidí, tak se lekne a málem ji zachvátí panika, protože už ho nechce ve svém životě. Se zatnutými zuby respektuje jeho pozici, ale snaží se mu vyhýbat, je nucena se chovat jinak, než je zvyklá, schovávat se, tvářit se jinak než myslí. Je to plíživý začátek konfliktu, kdy ještě není jasné, jak se věci (vztahy) budou vyvíjet („První setkání“). Následuje setkání manžela a milence, takže Pořana je zde nucena jednat, přitom se také musí přetvářovat, ale ukazuje se její schopnost a odvaha řešit situaci, nepoddávat se, je schopna se vrhnout doprostřed ringu s vědomím, že je natolik obratná (zná, nebo je schopná odhadnout možnosti a strategii obou mužů), že odvrátí skandál, oba obalamutí a vše zahraje do autu („Kůň“). Následující společná situace Hordubala a Pořany potvrzuje její schopnost stát si na svém, rozhodne se s ním mluvit přímo, předložit své argumenty a neustoupit. Hordubal ji ale překvapí svou zaslepenou touhou, a tak dojde k rozkolu, Pořana mu otevřeně dá najevo nepřátelství, je to pro ni zlomová situace, plná emočního vypětí, uzavře se tím pro ni kapitola „ořukávání“, ujasní a potvrdí si tu svůj odmítavý postoj k němu („Jdi pryč“). Dále se ukazuje rozdílná kvalita vztahu Pořany ke Štěpánovi a k Hordubalovi. Se Štěpánem je to soulad, společný rytmus a tempo, Hordubala jen trpí, nepotřebují ho, ignorují ho („Čeledín“). I za Hordubalovy přítomnosti pokračují ve svém vztahu. Tajně spřádají plány, tajně se milují („Na střeše“). V Hordubalově přítomnosti je velmi zarputilá, mlčí, uznává svou povinnost vůči němu, ale rozhodně není pokorná, vrhá na něj znechucené pohledy („S nami Boh“). Když se Hordubal rozhoupá k akci, je Pořana velmi překvapená. Je zmatená, neví, jak se s tím má vypo-

řádat, vidí, že je Štěpán v úzkých, chce mu pomoci, chce jednat, ale neví jak, Hordubalova energie je najednou velice silná a nesmlouvavá („Smlouva“). Hordubal vymyslel plán a bez diskuse, agresivně ho uskutečňuje. Tomu, že si přivlastní Poľanu, obětuje dceru. Poľana tiše souhlasí s tímto řešením, i když podvědomě ví, že dělá obrovskou chybu. Čím více navenek předstírá, že je vše, jak má být, tím víc roste její bolest a začíná se rozpadat její sen. Nastává zlomový moment v jejím životě („Svatba“). Poľana uniká do svého světa, vyzpívává svou bolest. Podvedla dceru i sebe, ztratila i to, o co nejvíc bojovala, svůj cit ke Štěpánovi, ten ji strašně zklamal, teď už nic nemůže být jako dřív, zůstává sama. Je to zoufalý výkřik, emoční vyvrcholení celého konfliktu, konec jejího příběhu („Znásilnění“). V tomto okamžiku opouštíme Poľanu skutečnou, její další osud zůstává v otázce, můžeme se jen domýšlet, co se s ní (a s ostatními) bude dít dál. Protože další rodinná scéna jako by se odehrávala mimo souvislost s linií příběhu. Jako by vše začínalo znovu a jinak, je tu jiná Poľana, vstřícná a oddaná a všichni překypují zájmem o Hordubala („Návrat II“).

V dalších scénách není úplně přesně dané, zda se jedná o Poľanu, nebo o anonymní postavu emigrantky. Já jsem se ovšem snažila „propašovat“ Poľanu, kam jen to bylo možné. Většinou to nebyl problém, scény jsou postaveny tak, že v nich funguje nějaký vztah mezi mnou a Hordubalem, Hafií a Štěpánem, motivace pro svá jednání jsem hledala z pohledu Poľany („Nájezd emigrantů“, „Giv mi džob“, „Otec a dcera“, „Nalodění“). Ve dvou scénách se jedná o charakter, který nemá s Poľanou nic společného („V hospodě“, „Mezi svými/Prostitutky“).

Náš jazyk je především fyzický, tzn., že jednáme skrze fyzické akce, komunikujeme fyzickými partiturami. Ovšem dojde i na situace, kdy jakoby fyzicky není co dělat. Já v poslední třetině představení se nijak expresivně nehýbám, dokonce v situacích, kdy nastává nejdůležitější dramatický zlom v životě Poľany („Svatba“ a „Znásilnění“) se prakticky nehýbám vůbec, a zde se ukazuje nutnost precizních a bohatých vnitřních motivací a také vrstvení motivací předchozích. Aby linie charakteru Poľany mohla vygradovat, musí se ve mně ukládat vývoj konfliktů ze všech předchozích situací, ať už se projevují fyzickou akcí, zpěvem nebo jen pohledem, vždy musí být podmíněný hlubokou a silnou vnitřní intencí. A i v přechodech mezi situacemi se tyto intence nesmějí ztrácet, je mezi nimi vztah, navazují na sebe, i když někdy ob situaci. Vrstvením se pak intence násobí a dramatický moment vzniká konfliktem silné intence a minimální akce, intence vytryskne skrz jednu složku výrazových prostředků. Náš jazyk se snaží organicky propojovat fyzické akce a hlasový projev, vše to jsou transformace vnitřních intencí. Pro vytvoření živé postavy, která na jevišti existuje a jedná v přítomném momentě, je tedy nutné, abychom vytvořili síť jejích vnitřních motivací a intencí, její vnitřní svět.

ČÁST III.: MÍSTO SCLAVI VE VÝVOJI FARMY A POSTAVENÍ ZPĚVNĚ MLUVNÍHO PROJEVU

Postavení Sclavi ve vývoji skupiny musíme vnímat v širších souvislostech, abychom viděli vývoj práce v naší skupině, musíme srovnávat. Takže stručně popíšu práci na představení, které Sclavům předcházelo (Sonety temné lásky), a které následovalo (Čekárna). V souvislostech specifického scénického jazyka, který jako divadelní soubor vytváříme, je základním pojmem muzikalita v různých formách výrazu a můžeme tak v postupu času a v práci s různými tématy sledovat její organické (a vědomé) včleňování do všech složek výrazu, jakož i různé přístupy v práci s hudbou a textem (zpěvně mluvním projevem). Všem třem inscenacím předcházela obsáhlá rešerše a expedice k tématu, tyto materiály se staly jedním ze zdrojů inscenací a do značné míry (díky transformaci kulturních specifik) určily styl a energii inscenace. Vývojem prošla i dramaturgická práce, protože náš způsob tvorby vyžaduje specifický přístup. Specifická je i herecká práce spojená s vytvářením postavy.

1. Sonety temné lásky

Inscenace Sonety temné lásky byla prvním projektem Farmy, resp. Farma (jako divadelní skupina) se vytvořila v průběhu práce na projektu. Já jsem byla Viliamem oslovena díky tomu, že jsme se znali z dřívějšího (studovali jsme na JAMU a absolvovali společným představením). Věděla jsem, že projekt bude na téma Lorcova díla, věděla jsem, že se práce bude poněkud vymykat klasickému činohernímu zkoušení a samotná inscenace také (protože jsem Viliama znala), věděla jsem, že budeme pracovat s pohybem a zpěvem, věděla jsem, že pojedeme čerpat inspiraci do Andalusie. Měla jsem zkušenosti s prací s Viliamem, takže jsem věděla, že se spíše odklání od klasické činoherní práce s textem, a co ho nejvíce zajímá, je opravdová silná energie, kterou hledá především v práci s tělem, a protože je duší muzikant, klade velký důraz na hudební složku představení. Zpívané pasáže v jeho inscenacích byly vždy velmi vypjaté a vášnivé, což se mi velmi líbilo (dnes bych řekla, že hledal živý a pravdivý výraz „tady a teď“ v hereckém projevu, opravdovosti v interpretaci textu se snažil dosáhnout skrze motivace nalezené a odůvodněné v práci s tělem). Co mi nedocházelo, byla souvislost a návaznost na postupy třetího divadla, o tom jsem celkem nic nevěděla (kromě pár frází povinně naučených ke zkouškám) a ani mě to nijak zvlášť nezajímalo, takže jsem se po tom ani nesnažila pátrat. Viliam k této tradici tíhnul, nechal se jí inspirovat. Instinktivně cítil, kterým směrem by chtěl posouvat svou práci (tedy k užívání jiných výrazových prostředků než jen textu a k jejich propojování) a jaksi intuitivně se vydával po této cestě. Součástí zkoušecího procesu se tedy stala expedice do Andalusie. Při vlast-

ním zkoušení jsme pracovali na všech materiálech (výstupy z expedice, Lorcovy básně, jeho zážitky, písně). Jak všechny tyto prameny spojit v příběh, to byla strastiplná cesta. Mysleli jsme si (nebo já jsem si to myslela), že tyto dílčí (samozřejmě do hloubky propracované) motivy se pak nějakým způsobem vloží do scénáře, že se tím obohatí příběh. Ačkoliv jsme se snažili netvořit klasickou činohru, pořád jsme mysleli, že je třeba stavět inscenaci na základě předem psaného scénáře. Spolupracovali jsme s několika dramaturgy, ale pořád to nebylo ono, pořád se vymyšlená představa neslučovala s živou akcí na zkoušce, pořád to působilo vykonstruovaně, zkrátka to nebylo ono.

Expedice

Na expedici jsme se vydali proto, abychom našli to, co se u nás (v knihách) najít nedá a abychom nasáli atmosféru, ze které Lorca čerpal, ze které vyrostl a která ho formovala. Šli jsme jednak po stopách Lorcova života, tedy navštěvovali místa s ním spjatá a ptali se na konkrétní příběhy z jeho života, jednak jsme poznávali specifika zdejší kultury, která je našim tradicím hodně vzdálená. Pro naše fyzické tréninky bylo nejdůležitější setkání s toreadorským tréninkem a flamenkem.

Tréninky

Neměli jsme tehdy vytvořený základní fyzický trénink, s Viliamem jsme prováděli cvičení „leader and slave“ (partnerské cvičení, kde se učíme poddávat se a reagovat na impulsy od partnera), některá další cvičení a základní akrobacii. Práce na toreadorském tréninku se tedy pro nás stala

fyzickým základem, učili jsme se skrze něj pracovat s napětím v těle, s posíláním energie do podlahy, partnerění. Přijímáním určité estetiky jsme získávali kulturu pohybu. Nešlo jen o práci individuální, původní toreadorský trénink jsme transformovali také do partnerské práce, tedy pracovali jsme ve dvojicích toreador – býk a promítali jejich vztah, konflikt do kvality pohybů (jeden druhého stahuje z místa na místo, je mezi nimi napětí, nebezpečí), a do akrobatických prvků. Transformací toreadorského tréninku jsme si vytvořili vlastní trénink, z jehož estetiky vyšla estetika inscenace. Rovněž jsme se učili flamenko, tedy pracovali jsme na několika rytmických strukturách, které jsme si nahráli na expedici a postupně z nich vytvořili choreografii do představení, ale také jsme je používali jako prostředek komunikace (zvuk dupání jsme použili i jako výstřely z pušek). Bylo důležité si uvědomovat, že tento trénink neslouží pouze k nabytí dovedností, kterými se pak představení ozvláštňuje (a vnitřně to pochopit mi trvalo nějakou dobu), ale díky osvojení této formy, absorpcí těchto vnějších tvarů můžeme transformovat elementy této specifické kultury do našeho vlastního tréninku a posléze do představení. Postupně v estetice (a obzvláště tato kultura je výsostně estetická s poměrně precizními pravidly), tedy v estetice, která je nám neznámá a vzdálená, hledat vyjádření toho, co je v každém z nás, každý moment této formy vnitřně motivovat a vkládat do ní osobní výraz. Osvojením této estetiky si také osvojujeme druh energie, který v sobě tato kultura přirozeně nese a tato energie pak prostupuje představením a ovlivňuje jeho celkové vyznění. Součástí zkoušení byla samozřejmě práce s hlasem, kterou vedla Miriam Bayle. Směřovala ke zvládnutí náročných více-

hlasých aranží. V tréninku jsme se zabývali základy práce s dechem a při jednoduchých rozcvíčkách jsme rozeřádali a připravili hlas k práci na písničkách. Takže se nedá ještě hovořit o kontinuálním hlasovém tréninku, který by byl metodicky budován.

Děj inscenace

Osa inscenace se nakonec utvořila na vztahu Lorca – Rapún, jako třetí individuální postava zde vystupuje Smrt, my ji nazýváme Luna, mohli bychom též říct Osud. Spisovatel vzpomíná na dětství, objevuje se jeho osudová láska, poznává a odmítá pokrytecký svět, poznává a přijímá ryzí cit, který je osvobozující a zároveň nesmírně bolestný, Rapún ho opouští a on umírá. Luna ho po celou dobu provází, vyvolává vzpomínky, klade nástrahy, působí příkoří, vysmívá se mu, to vše vytváří za pomoci sboru, tedy naší skupinky, my vytváříme prostředí, okolnosti, zapřičiňujeme konflikty. Luna je temná, nevyzpytatelná, zraňující, ale zároveň je to ona, která mu otevře srdce, aby pochopil lásku a aby se nebál si ji přiznat, je to také ona, která ho přijme, která ho obejmě, když umírá. Příběh „Sonetů“ je, řekla bych, pro diváka vystavěn nejsrozumitelněji z našich inscenací, nemá komplikovanou strukturu, drama se odvíjí mezi třemi postavami, ostatní doplňují příběh na menších plochách v jednotlivých scénách a dotvářejí jej zvukovou linií (zpěvem).

Práce s hudbou a slovem

Od začátku jsme věděli, že chceme pracovat s Lorcovými básněmi, protože skrze ně básník niterně reflektoval svět okolo a své zážitky. I samotná inscenace má název podle

sbírky (v Česku dosud nevydaných) milostných básní. S básněmi jsme pracovali všichni, vytvářeli jsme i sborové struktury, a v nich jsme se pak zaměřovali především na jejich zvukovou a rytmickou stránku. V přestavení znějí básně pouze z úst Lorcy a Luny. Dále jsme pracovali s dobovými texty a výpověďmi týkajícími se Lorcova života a umírání, které mají úlohu hlavně jako komentáře. Také jsme použili českých překladů písní (ukolébavky a falangistické hymny). Slovo tu má velký význam obsahově, ve vyznění básní. Vlastně všechny texty v inscenaci jsou umístěny v situacích podle svého obsahu, významově se k ní vztahují, tedy nepracujeme tu s textem jako se zvukovou linií bez ohledu na jeho skutečný význam, ani jako se zástupným textem, který zakrývá skutečnou motivaci.

Hudební linii v inscenaci zajišťují písně v poměrně náročných vícehlasých aranžích (od Miriam Bayle), používáme zde dva výrazné harmonické nástroje (klavír a kytara) a perkuse. Pracovali jsme především s andaluskými lidovými písněmi, které Lorca sesbíral a upravil. My (všichni) jsme však nedělali nějak hluboké rešerše v této oblasti, Miriam s Viliamem vybrali několik písní a na těch jsme pracovali a ty se objevily v představení. Vybírali také další písně a motivy, které v inscenaci zazní (saeta, jazzový standard, L. van Beethoven, hymna španělské falangy). Takže fungovali jako hudební dramaturgové, přišli už s připraveným materiálem, který se pak použil. Z nahrávek z expedice jsme vycházeli minimálně, a to při cikánském tanci, který je doprovázený hlasovým projevem, je to spíše rytmické skandování, my jsme upřesnili intervaly mezi hlasy, a také jsme použili pár taktů jedné populární lidové písně (ovšem s velkou nadsázkou).

Písně jsou v představení přímou součástí děje, snažíme se skrze ně jednat, a i když je většinou nezpíváme uvnitř situací, vždy je zpíváme angažovaně, se vztahem k situaci, tedy vyhýbáme se tomu, aby byly pouze zvukovým podkresem. Některé písně používáme přímo jako výrazový prostředek v situaci, postavy zde skrze píseň jednají samy za sebe, a většinou tedy zpíváme „zvenčí“, neúčastníme se přímo akce, ale vždy je potřeba zpěv motivovat ve vztahu k akci, podporovat ji a zaujmout k ní postoj, ať už vyjadřujeme vnitřní pochod hrdiny, komentujeme jeho situaci nebo vytváříme atmosféru jeho jednání.

Moje postava

Ze začátku mi nebylo jasné, jak mám svou účast na představení uchopit. Měla jsem pocit velké roztráštěnosti. Tedy došlo mi, že jsem součástí sboru, že budu především komentovat a doprovázet to, co se odehrává mezi hlavními postavami. Měla jsem frustrující pocit, že se moc nemám o co opřít, pomalu v každé situaci jsem za někoho jiného, jednou matka, jednou chůva, jednou žena na večírku, jednou oplzlý homosexuál, jednou fašista. Mou snahou bylo přirozeně hledat spojitost mezi těmito postavami a nějak jim dát společnou motivaci pro to, co dělají, a sice že neustále znepráhňují Lorcovi život, až jej doženou k smrti, sjednotit je v sobě v jednu linii, také proto, že (kromě dvou krátkých momentů) jsme stále přítomni na jevišti. Jsme tedy pomocníci Luny, postavy z druhého břehu, pomáháme jí líčit nástrahy, pronikat do jeho života a vytvářet atmosféru prostředí, stále ho zraňovat a posouvat do náruče Luny. Jakmile splníme svůj úkol, stáhneme se a z povzdálí spiklenecky po-

zorujeme a komentujeme, jak se s nástrahami osudu vyrovnává. Ale neděláme to z nepřátelství nebo snad z nenávisti. Spíše pohlížíme na jeho citové zmatky s nadhledem těch, kteří už vědí, a jemu tím pomáháme k poznání. Zvláštní postavení proto má v představení píseň - saeta, která otevírá a uzavírá celý příběh. Tato píseň je mým sólem a byla určující pro uchopení mé postavy, na ní jsem si uvědomila, jaký postoj (jako postava) zaujmu k Lorcovi (a k celému příběhu), a jakým způsobem pojmu svou postavu jako celek. Na začátku skrze píseň vedu s Lorcou dialog, i když vím, že mému zpěvu nerozumí, ještě nenadešel čas, aby pochopil, je to pláč ženy (matky, země) nad synem, protože ví, že díky jeho otevřené, čisté duši bude jeho cesta k poznání a lásce vykoupena velkým utrpením, ale zároveň ví, že se touto cestou musí vydat, že není jiná možnost, je to jeho osud. Zpěv v závěru je vyjádřením soucitu, společné bolesti, vždyť jsem s ním celou dobu byla (my všichni), a také jakýmsi očištěním, smířením, iniciací, kdy jej přijímáme mezi sebe.

2. Sclavi

(Z hlediska zpěvně mluvního projevu)

Při přípravě inscenace Sclavi už jsme měli větší povědomí o tom, jakou cestou se chceme vydat. Cestou fyzického divadla, kde budeme využívat jiné prostředky než činohra, takže nebudeme stavět na textu, ale na fyzickém a hudebním výrazu. To znamenalo vytvořit specifický scénický jazyk, což bylo podmíněno budováním a rozvíjením vlastního tréninku. Navázali jsme dramaturgickou spoluprací s doc. Janou Pilátovou, což bylo pro nás velkou pomocí, protože paní Jana má velké (a praktické) zkušenosti s prací v tomto typu divadla. Poté, co jsme se rozhodli, že kultura rusínského etnika (se svým bohatým písňovým dědictvím) se stane výchozím pramenem pro inscenaci, bylo jasné, že hudební složka bude její výraznou součástí. Ke spolupráci jsme přizvali Marjanu Sadowskou, bývalou herečku ze souboru Gardzienice. Marjana (původem z Ukrajiny) je nejen skvělou interpretkou (zpěvačkou), ale pracuje i aranžérsky a kompozičně. Díky své zkušenosti z Gardzienic uměla uchopit a zpracovávat hudební materiál scénickým způsobem. Její práce nás učila zkoumat hudební materiál do hloubky, nechat ho prostupovat do těla, rozkrývat všechny jeho možnosti, hledat v písních motivy a témata, která s námi rezonují, a těmi se nechat inspirovat. Při práci na písních jsme hledali společný proud, společný cit a výraz, ale zároveň jsme měli dost prostoru na to, abychom si každý našli k písním svůj osobní vztah. Písně nebo jejich motivy pak ve více či méně transformované podobě spoluvytvářejí situace v představení, písně nesou situaci samy o sobě, některé kompozice vznikly primárně hu-

debně, akce k nim vznikla následně a i v dalších scénách jsme se snažili o maximální propojení s hudební složkou. Samotná hudební linie tvoří síť situací, jako celek tvoří příběh, který má svou logiku, gradaci, kulminanty. Sclavi můžeme vnímat i čistě akusticky jako samostatné hudební dílo. Takto (hudebně) jsme vnímali i práci s textem, dbali jsme na barvu hlasu, na melodii a rytmus řeči, i když šlo o to, aby divák pochopil, co mu sdělujeme, činíme tak spíše výrazem, energií, než samotným významem slov. Např. text ve scéně „Mušinka“ (interwiev s ukrajinskými prostitutkami) má sám o sobě výpovědní hodnotu, obsahuje jasné sdělení, ale my jsme jeho ukotvením v rytmu, vrstvením, uspořádáním jednotlivých vět podle hudební logiky, umocnili vyznění toho, co se skrývá za slovy, toho, co vře pod povrchem.

Snažili jsme se pracovat tak, aby všechny složky výrazu byly organicky propojené, aby pohyb a zpěv byly naprosto přirozeným vyjadřovacím prostředkem, aby se staly jedním. Aby se staly komunikací jak mezi postavami na jevišti, tak mezi jevištěm a hledištěm. Aby se skrze pohyb a zpěv vyjadřovaly vnitřní intence a emoce (takto používáme zpěv, vždyť píseň vzniká z emočního pohnutí, tedy pokud nemá sloužit nějakému účelu, např. k tanci, kabaretní zábavě nebo jako epický kuplet, v takovém kontextu my zde písně nepoužíváme). Zpěv se stal, stejně jako stylizovaná mluva a fyzické partitury, médiem pro přenos výrazu.

3. Čekárna

Po inscenaci Sclavi jsme si kladli otázku, kam by měla naše práce směřovat, abychom se neopakovali, abychom se vyvíjeli. Úroveň naší fyzické práce se díky tréninkům zvyšovala a my jsme se rozhodli tuto práci dále rozvíjet, prohlubovat a zdokonalovat, precizněji pracovat s partiturami. Proto je inscenace Čekárna výrazněji založena na fyzických akcích a práce s hudbou, resp. zpěvem oproti Sclavi poněkud ustupuje do pozadí. Inspirací pro inscenaci se stal prostor nádraží Žilina – Záriečie a jeho historie. Pro projekt „Stanica“ (mezinárodní site-specific k příležitosti otevření kulturního centra, odehrával se přímo v budově nádraží) jsme vytvořili sedmiminutovou miniaturu, ve které se prolínala tematika odsunu Židů (za druhé světové války to bylo jedno ze dvou slovenských nádraží, odkud vyjížděly transporty) s tématem prostoru – čekárny, tedy prostoru, kde se sejdou různorodí lidé a při jejich střetu se může leccos přihodit, a v obou tématech hraje významnou roli prostor (svět) venku, mimo čekárnu, za jejími dveřmi (které se pak staly významným scénografickým prvkem v inscenaci). Při prostorových aranžích jsme vycházeli ze specifického utváření prostoru zdejší čekárny. Vzhledem k délce miniatury jsme se snažili vytvořit výrazné charakterové typy zkratkou a pracovat expresivně s rytmikou pohybu, abychom podpořili grotesknost situace. Toto téma jsme se později rozhodli rozvinout a vytvořit celou inscenaci.

Rešerše

Tentokrát jsme tedy nejeli provádět výzkum nikam daleko, rozhodli jsme se zkoumat tematiku, která se dotýká historicky, geograficky i osobně každého z nás. Vrátili jsme se do Žiliny a zaměřili se na rešerše mezi pamětníky těchto tragických událostí. Podařilo se nám najít a navštívit dvě ženy (stále obdivuhodně vitální a krásné), které přežily utrpení transportu a koncentračních táborů. Nahrávali jsme jejich vyprávění a některé jejich vzpomínky i věty (intonace) jsme pak vložili do inscenace. Následovaly obsáhlé rešerše doma, studovali jsme dokumenty, knihy, filmy k tématu. Naše hledání na poli hudebním se zaměřovalo na specifický hudební útvar, slovenské tango, což byla národní slovenská specialita ve dvacátých a třicátých letech. V té době tango slavilo úspěchy po celé Evropě, slavné jsou jeho varianty ruské, dále polské a třeba právě slovenské. Žánr tanga se stal velmi oblíbeným v židovské komunitě, a tak vznikl také specifický útvar jidiš tango, především v německém prostředí, s několika vzorky tohoto žánru jsme také pracovali, ale do představení se nevešly. Hledali jsme samozřejmě další hudební motivy, témata a formy pocházející z židovské kultury, ať už světské (především kabaretní) nebo duchovní.

Tréninky

Ve fyzických trénincích jsme se zaměřili (kromě zdokonalování tréninku samotného) na vědomou práci s prostorem, tedy rozvíjeli jsme práci se stěnou a podlahou, obojí jsme brali jako další partnery, ke kterým zaujímáme vztah, které respektujeme, kterých se dotýkáme, které objevujeme, kteří mají svá tajemství, svou minulost a kteří nás překvapují.

V práci s partiturami jsme se začali zabývat fyzickým vykreslováním typu, jeho charakteristik, celkově jsme směřovali k hlubší, zodpovědnější a preciznější individuální přípravě, při stavění situací jsme dbali na přesnou práci s detaily partitur. V partnerských a společných akcích bylo hlavním úkolem sledovat hudbu v pohybu, jeho linii, jednoduše a přesto plnou překvapivých zvrátů, aby se v proudu předávek impulsů mezi herci neztrácel tah, abychom se učili vnímat pohyb hudebně, tedy vrstvit jednotlivé mikroakce, směřovat ke kulminantám, utvářet bohatou dynamiku.

Děj inscenace

Vodítkem v komplikované struktuře představení (obrazy z minulosti se prolínají se současností, vztahy postav se vyvíjí nezávisle na době), je vztah mezi ženou ze současnosti (novinářkou - já) a ženou z minulosti, která s ní touží navázat kontakt, jakoby jí chtěla něco důležitého říct. Jejich vztah prochází vývojem, novinářka se komunikaci brání, odmítá ji, zavírá oči, až se nakonec otevře, soucítí a pochopí. Její postoj ze začátku tak trochu parafrázuje náš dnešní postoj k těmto událostem. Prolínají se zde scény ze současnosti a minulosti, důležitou roli tu hraje muž, který vstupuje do vztahu s oběma. Výrazným rysem inscenace je využívání atmosfér různých žánrů, kromě dramatických situací využíváme i prvky kabaretní, některé scény jsou vystavěny na groteskní zkratce, hodně používáme ironický nadhled.

Práce s hudbou a slovem

Hlavním zdrojem textů v inscenaci se staly nahrávky rozhovorů s pamětnicemi a filmové dokumenty. Každý si vybral

intonace, zachytil přesně jejich melodii, rytmus a charakter, hledal pro ně osobní motivace a pak jsme je skládali do struktur, jež tvoří zvukovou linii situací. Dále jsme použili úryvky z psaných dokumentů, u nich jsme si intonace vytvářeli sami, stejně jako u textů vlastních. Tyto intonační kompozice, většinou s nástrojovým doprovodem, tvoří další hudební vrstvu inscenace, rovnocennou s písněmi, která zde ale má poněkud jiný význam než písně. Písně v inscenaci zazní tři, jedna jako součást evokace dobové atmosféry (kabarétní výstup), další dvě spíše reflektují situaci, vyjadřují lyrické intimní téma, které se těžko dá vyjádřit slovy, jednou je to křehké otvírání se a poznávání citu – lásky, podruhé molitba za mrtvé, smíření a odpuštění, písně tu tedy vyjadřují něco, co přesahuje možnosti slov. Texty (intonační koláže) tvoří jednu ze složek zvukové linie, která spoluvytváří situace, slova samotná (jejich motivace) vycházejí ze situace postav a jejich jednání, některé texty jsme vybírali podle obsahu a potřeby situace (např. do scény, která evokuje politické projevy, a potřebovali jsme tedy texty, jež jsou určeny k deklamaci na veřejnosti, jsme použili úryvky skutečného projevu jednoho slovenského politika, nebo úryvky průvodního slova k zahájení výstavy na téma holocaustu, nebo v jedné scéně, kdy předstíráme telefonování, abychom nemuseli jednat, používám vlastní text, který jsem vymyslela přímo pro svou postavu v dané situaci). Tedy by se dalo říci, že v některých scénách používáme text jako významový výrazový prostředek (jako v činohře), ale tomuto je vždy nadřazena funkce zvuková, hudební.

Použití zpěvu se zde od předchozích představení liší. Nezpíváme sborově, vlastně je inscenace postavena tak, že nikdo

z aktérů nezpívá (kromě jediné scény, která je koncipována jako dobový kabaretní výstup), ale je tu doprovodná kapela se zpěvačkou, tedy hudebníci (a jedna herečka) vystupují v roli kapely. Kapela se v určitých momentech přímo účastní děje, je jeho součástí a komentuje ho, jindy vytváří atmosféru a doprovází akci; zde je důležité napojení na ni, protože vše se odehrává v přesném synchronu, některé impulsy pro fyzickou akci vycházejí od hudebníků a naopak. Nástrojové obsazení jsme zvolili smyčcové, housle, violoncello a bicí. Poprvé tu využíváme i umělý zvuk, pro vytvoření specifické atmosféry v některých scénách použijeme nahrávky samplovaných zvuků.

Má postava

Příběh Čekárny nevznikal na základě předlohy, osa příběhu se utvářela až nakonec poskládáním jednotlivých scén za sebou. Původ jednotlivých scén se mnohdy velmi lišil, vznikaly z různých zdrojů (některé vznikly rozvinutím motivů z původní miniaturny – tedy rozvíjeli jsme vztahy charakterových typů, některé vznikly z „obyčejných“ pohybových improvizací, základ jedné scény vznikl dokonce už při zkoušení Sclavi), mnohdy se scény lišily atmosférou žánru, takže pro mě bylo velmi složité nalézt jednolitou linku postavy. Snažila jsem se vycházet z charakteru, který jsem si vytvořila pro miniaturu, ale to se jaksi neshodovalo s mým jednáním v jiných scénách. Zvláště poté, co jsme našli klíč k příběhu inscenace, tedy jeho dramaturgickou linku a určili jsme (vnějškově), co bude má postava zač, musela jsem začít pracovat na obohacování vnitřního světa postavy a na budování jejího charakteru, který se nakonec od toho původního

dost liší. Můj herecký úkol je zde velmi náročný, protože během představení prochází má postava velkými citovými zvraty, mnohdy pozoruji a sleduji, co se děje, a mé reakce probíhají uvnitř, musím je střídat, aby se až ke konci představení mohly přetavit v jednání. Náročnost úkolu je také v tom, že procházím celým představením a vedu diváka příběhem, divák se dívá na situace mýma očima, vždycky se modlím, aby se mi podařilo diváky získat, aby se mnou cítili zmatky v rozhodováních, která musím činit, aby se mnou vykonali cestu od uzavřené ambicióznosti (způsobené absencí ryzího citu a potlačené touhy po něm) po skutečnost poznání a odpuštění. V Čekárně jsme se rozhodli jít více fyzickou cestou, ve finálním tvaru přímo herci nezpívají (kromě jedné scény), o to více jsme se zaměřovali na muzikalitu a rytmickou stavbu akcí. V miniatuře byl vzhledem k žánru a délce základem přesný timing akcí a synchron s hudbou. Hudbu jsme vytvářeli také my zvuky bot (dupání, šoupání, každý krok měl své místo ve zvukové struktuře), jednou z fyzických charakteristik mé postavy bylo rytmické vydupávání kroků. To jsem pak dále rozvíjela, vytvořila jsem si několik rytmických struktur, které jsem umísťovala do prostoru, hledala v nich melodii a situaci (emoci), kterou vyvolávají. Tyto partitury se pak uplatnily ve scénách, které vyšly z tvaru miniatuře a rozvíjely je.

4. Shrnutí

Všem třem inscenacím (a na tom můžeme sledovat základní charakteristiku způsobu práce Farmy) jsou společné určité principy a procesy. Je to především specifická dramaturgie, která se neváže na dramatický text (i když v počátcích – u Lorcy – jsme se snažili tvořit scénář a pak podle něj postupovat), jejím úkolem je vyhledávat materiály k tématu, navrhnout texty, které bychom mohli použít, a pak, podle toho, jak se vyvíjí situace během zkoušek, pomáhat režisérovi odhalovat další významy uvnitř situací a posléze spojovat situace v celek. Vznik inscenací je dlouhodobý proces, protože jednak mu předchází obsáhlé rešerše k tématu, expedice (přímé, živé setkání s daným tématem) a zkoumání kulturních specifik, a jednak samotný proces zkoušení trvá dlouho, protože zápletky situací se teprve hledají. Společný je i způsob práce s nasbíranými materiály (ať už se týkají písni, mluvy nebo pohybu), transformační proces. Postupujeme zvenčí, od objektivního zjišťování a zpodobňování vnějších znaků a formy, směrem dovnitř, k subjektivnímu vztahu, k soucítění, k hledání rezonujících motivů s osobní zkušeností. Výrazným a charakteristickým rysem všech inscenací je muzikalita, jak v použití hudby jako takové, tak v hereckém výrazu a vůbec ve stavbě inscenace. Se všemi výrazovými složkami pracujeme hudebně – i s pohybem a slovem – dbáme na synchron, rytmus, hledáme jejich dynamickou a melodickou linii. Snažíme se všechny složky výrazu propojit, hledáme komplexní výraz celé lidské bytosti, kde jsou v jednotě tělo i hlas, a představení je přímým, živým přenosem výrazu. Vibraci živé energie umožňuje znásobit to, že

ve všech inscenacích jsou hudba a zpěv přítomny v jejich živé bezprostřednosti.

Rozdílnost každé inscenace určuje odlišný styl (důraz na rozdílné aspekty) vycházející z tématu, jeho kulturního, společenského i dobového pozadí, které zkoumáme v rešerších a které je impulsem pro specifický trénink vlastní každé inscenaci, a také samozřejmě míra našich zkušeností a postupné zdokonalování. V Sonetech se stal osou inscenace životní příběh F. G. Lorcy, scénický výraz je inspirován specifiky andaluské kultury. Ve Sclavech je to téma emigrace a prostředí rusínské kultury, výrazným impulsem byla krása rusínských písní a především strhující interpretace zpěvaček z Jarabiny. Téma Čekárny (transporty Židů ze Slovenska) vyvstalo z historie prostoru nádraží Žilina-Záriečie. Dramaturgicky sledujeme postupné upouštění od stavění inscenace na předem dané dějové linii (Lorcův život – jasně dané mantinely, ztvárňovali jsme situace z jeho života, Čapkův Horďubal – novela se stala jedním ze zdrojů pro inscenaci, inspirovali jsme se zápletkou a jeho postavy se staly základem pro naše charakterové linie, Čekárna – zde jsme neměli žádnou předlohu, příběh se objevil na základě vztahů a situací, které vznikaly víceméně nezávisle).

Můžeme sledovat také vývoj a různé podoby hudebnosti v inscenacích. Propojování s hudbou a využívání hudebních principů pro nás bylo důležité vždy, hudba nás zajímá jako forma vibrace, jež zasahuje a komunikuje s divákem. Hudba je přítomna vždy, jako písně obohacující a rámuující příběh (Sonety), jako princip, na němž se staví situace i celek představení, jelikož je to nedílná součást tématu (Sclavi),

jako vnitřní princip fyzických akcí a těsná komunikace zvuku nástrojů a hlasů se zvuky pohybu v prostoru (Čekárna). Sledujeme tedy směr od muzikality v hlase k hledání muzikality ve všech složkách výrazu. Použití hudby jako takové a hudebního (lyrického) principu se nachází v nejmarkantnější podobě právě ve Sclavi. V Sonetech zpěv zajišťuje sbor, který tak vstupuje do situací, komentuje dění či vytváří atmosféru, specifickou estetikou evokuje esenci doby a prostředí, zpěvem (i akcí) rámcuje příběh tří hlavních postav (které nezpívají). V Čekárně hudební linii (tedy nástrojový doprovod a zpěv) vytváří „kapela“ (k níž se občas přidávají někteří z herců), hudební principy jsme transformovali do fyzických akcí, především do jejich precizního rytmického vybudování, detailního synchronu a do včlenění zvuků, které vytváříme akcí (např. zvuky kroků), do zvukové linie inscenace. Sclavi jsou vystavěny na maximálním propojení zpěvu a zvukové linie se situacemi. Vycházeli jsme (a použili) většinou z písní s emigrantskou tematikou, protože v nich je uložena emigrantská zkušenost a reakce na ni, v těchto písních je nastřádáno emoční bohatství, které nelze přenést a zprostředkovat jinak než formou hudby. Hned tři velké kolektivní situace jsou tu vytvořeny primárně jako hudební kompozice a fyzické akce byly budovány na jejich základě. Významnou roli hraje i to, že hudební nástroje, které tu používáme (kromě bicích), tedy akordeon, trubka a foukací harmonika, jsou součástí partitur postav (herci na ně hrají v intencích své role). Sdělení, které Sclavi přinášejí divákovi, se přenáší spíše zvukovým vjemem, silou vibrace, která rezonuje s emocí diváka.

V práci s textem můžeme sledovat vzrůstající potřebu využití zvukové stránky mluvy, její zapojování do hudební linie inscenací. V Sonetech jsme s básněmi a dalšími texty pracovali dramaturgicky, umísťovali jsme je podle obsahu a logiky v situacích. S intonacemi, tedy se stylizovanou mluvou, jako s rovnocennou složkou hudební linie jsme začali pracovat ve Sclavech. Jsou zde i texty, které se svým obsahem vztahují k dané situaci a přímo komunikují s divákem, ale většinou užíváme textu nezávisle na jeho významu, jako filtru pro motivace, intence intonací jsou jedním z prostředků komunikace, mohou sloužit jako další plán. Obdobně jsme s textem pracovali i v Čekárně.

V takto specifickém přístupu k tvorbě inscenace vyvstává otázka, jak přistupovat k postavě bez scénáře, tedy herecká práce zde klade nároky na samotné vytvoření postavy, vyžaduje individuální osobní autorský přístup a zodpovědnost. Linie postavy vzniká a vyvíjí se postupně v procesu zkoušení, nelze ji tvořit tak, že předem vymyslíme konstrukci charakteru, kterou pak prosazujeme při práci na situacích. Kontury postavy se rodí různými způsoby z mnoha zdrojů. Základní téma mých postav vzešlo v každé inscenaci odjinud. V Sonetech spojením linií postav inspirovaných osobami z Lorcova života do jedné bytosti měnící tváře, ve Sclavech z literární postavy, v Čekárně to bylo nejsložitější, asi z největší části jsem vycházela z fyzického typu, na kterém jsem dříve pracovala, částečně jsem charakter postavy určovala zpětně ze vzniklých situací a vztahů, částečně to byla idea režiséra. Vnitřní herecká práce založená na představitosti je samozřejmou součástí tvorby, bez ní by nebylo mož-

né vytvořit živoucí bytost, zaujmout k ní osobní vztah a na jevišti se s ní ztotožnit. Je třeba však být vůči svým představám flexibilní, pružně reagovat na momentální situace při zkoušení a přijímat tak nové impulsy pro obohacení světa postavy a jejího charakteru. Je to zvláštní proces, na nějž nelze dát zaručený recept, někdy je při zkoušení lepší zapomenout na vše, co je připraveno, a jakoby začít úplně znovu a nechávat se překvapovat, z výsledků, které nás zaujmou pak obohatit stávající partituru. Intelektuální proces však probíhá paralelně s praktickou tvorbou, nad postavou (svým partem, úkolem) přemýšlím, analyzuji možnosti jednání a navrhuji si její vnitřní vlastnosti i vnější fyzické projevy. Režisér má samozřejmě také určitou představu, kterou se snaží herce inspirovat, někdy se stane, že se jeho představa liší od té mé, a tak musím své představy nabourávat a měnit (což většinou nelibě nesu), nicméně je to ku prospěchu věci, protože jinak by hrozilo, že se uzavřu do vyplňování předem vymyšlené konstrukce a výsledek bude plochý a neplastický. Při herecké tvorbě v tomto typu divadla je nutná značná angažovanost, herec musí sám aktivně hledat téma, které s ním rezonuje, které chce ztvárnit, musí sám hledat motivace i způsob jejich přesné artikulace, transformovat je do řeči těla a zvuku.

Pro naše představení je charakteristické to, že se nesou ve vysokém stupni energie, v jednom proudu bez zastavení. Všichni herci během celého představení „nevypouštějí“, jsou neustále zaangažovaní, předávají si energii mezi sebou v situaci i v návaznosti jedné scény na druhou. Představení jsou záležitostí kolektivní, jejich síla pramení ve spojení všech účinkujících, ve vytvoření společné vibrace. Nejsilnější

(kolektivní) přímá energie do diváků sálá ze Sclavů, je to síla písní, hudební vibrace, v písních se také všichni spojí, všechny postavy jsou na stejné lodi, mají stejnou zkušenost a stejnou bolest, a tato společná výpověď diváky přímo zasahuje. Pro energii Sclavi je příznačná syrovost, zemitost, protože vychází z kultury prostých, upřímných lidí. V Sonetech je esenciální spojení s andaluskou kulturou, kulturou, kde je hlavním motivem vztah ke smrti. Sonety jsou proto temnější, díky specifické estetice rafinovanější a díky intimnímu příběhu komornější. V Čekárně jsme původně chtěli ve větší míře zapojit zpěv, ale zjistili jsme, že prostě zpívat nemůžeme, snad že téma a příběhy, které jsme vyslechli, byly příliš silné a nezprostředkovatelné skrze naše hlasy. Jazyk Čekárny je více metaforický, pracujeme s jemnou ironií a nadsázkou.

V procesu krystalizace specifík našeho divadelního jazyka jsme směřovali ke sjednocování všech složek výrazu (pohybu, zpěvu, mluvy) v jednodušší linii, snažíme se jednotlivé složky neoddělovat, ale organicky propojovat, a to podle hudebního chápání a cítění. To znamená, že v pohybových partech (samostatně i partnersky) klademe důraz na rytmus, dynamiku (hledáme v pohybu melodii) a synchron s partnery a s hudbou (pokud je hudební doprovod), zpěv a hudbu neoddělujeme od situací, přirozeně situaci vyjadřují nebo doplňují, v mluveném slově hledáme rytmus a melodii intonací, a v tomto smyslu jeho zakomponování do hudební linie inscenace. Nejedná se o tanec (netvoříme choreografie na hudbu) či o muzikál (netvoříme hudební výstupy, kterými se prokládá děj, přístup k hudebnímu materiálu je jiný, nemá-

me skladatele zvenčí, který donese hotovou hudbu, ta se nastuduje a spolu s choreografií se provede). Používání hudebního principu souvisí s lyrickým (nikoli epickým) přístupem ke stavbě inscenace, metaforickým vyjadřováním. Všechny složky výrazu jsou médiem pro přenos sdělení (tématu, situace, příběhu), které přesahuje intelektuální analýzu a které nevysvětlujeme. Stejně jako hudba nebo báseň chceme svým výrazem vyvolat vnitřní pohnutí, emoční rezonanci, která vzniká přímým živým střetem s proudem energie, s obrazy, které dovolují osobní, individuální pohled a vstřebávání podnětů. Ovšem situace a dramatické konflikty, které se odehrávají na jevišti, nejsou banální, zmatené či nahodilé, pod každou drobnou akcí se skrývá mnohohrstevnatá historie dlouhého procesu tvorby a rešerší, promyšlená kompozice, a stejně tak tomu je v celku inscenace.

V inscenacích i v celém procesu zkoušení je nám hlavním cílem přenos tématu, pronikáme do něj a objevujeme jeho bohatství, pronikáme do paměti kultur i jednotlivých lidí, rozvíjíme se a rozšiřujeme své možnosti, abychom toto bohatství mohli transformovat a předat dál, představení je tak pro nás i formou poděkování za možnost poznat hluboké lidské příběhy v různých formách, kulturách a dobách.

ZÁVĚR

Postavení a význam inscenace Sclavi

Význam Sclavů ve vývoji skupiny tkví v mnoha věcech, v mnoha ohledech byly Sclavi přelomové, při práci na nich jsme se formovali jako soubor, vědomě jsme začali budovat vlastní jazyk, rozvíjeli jsme vedle specifického tréninku k inscenaci i základní fyzický trénink. Zásadní bylo včleňování hudby do stavby inscenace, do akcí, zpěv a zvuková linie (intonace a nástrojový doprovod) mají významotvornou funkci. Stalo se tak proto, že v kultuře, kterou jsme se inspirovali, v kultuře Rusínů, je zpěv významným prvkem, dodnes je jedním z hlavních znaků jejich kulturní a národní identity. Dalším impulsem bylo živé setkání s interpretací písní zpěvačkami z Jarabiny, jejichž výraz (ve spojení s krásou písní samotných) byl pro nás natolik intenzivním zážitkem, že jsme se rozhodli tyto písně zkoumat, rozpracovávat je a postavit na nich základy inscenace. Ve spolupráci s Marjanou Sadowskou jsme se učili, jak pracovat s hudebním materiálem, jak ho zkoumat do hloubky a přijímat ho za svůj. Hudební prameny z rusínské, slovenské a ukrajinské kultury se transformací, rozkrýváním jejich významu a atmosféry v melodiích i textech, setkáním a rezonancí s emocemi v každém z nás, staly základem hudebních kompozic a zvukové linie inscenace, nositeli tématu a médii situací i osobní výpovědí postav. Primárně v melodii hledáme emoční, nevyslovitelný význam, který s námi souzní, a podle něj dále s písní pracujeme a umísťujeme ji do dalších celků, texty písní samozřejmě vnímáme (vždyť jim rozumíme), jsou ukazateli tématu, příležitosti, ke které vznikly, ale nemohou ob-

sáhnout celou hloubku výrazu, který je zakódován v melodii, a proto jej rozhodně neilustrujeme. Ve spolupráci s Marjanou jsme začali budovat i hlasový trénink, zaměřený jak na kontinuální individuální růst každého z nás, tak na společný vícehlasý zpěv a souznění. Při práci na Sclavech jsme tedy metodicky budovali základy práce s tělem i hlasem, čímž jsme začali vymezovat směr, styl a specifika práce našeho souboru. Zásadní krok jsme učinili v práci na liniích postav, začali jsme vytvářet partitury. Znamená to směřování k větší individuální angažovanosti a zodpovědnosti, každý sám dostal úkoly vytvářet fyzické struktury z různých zdrojů a na různá témata, tyto partitury se pak rozpracovávaly a dlouhým procesem destilace, konfrontace s partnery a montáže různých částí partitur a motivací, vznikaly kontury postav. Každý měl individuální úkol týkající se tréninku, část, za kterou měl zodpovědnost a ve které vedl ostatní, já jsem pracovala na linii hlasového tréninku. To se stalo základem pro další fungování členů souboru jako lektorů na workshopech. Práci s tělem a zvukem se snažíme propojovat, tedy pohyb je zvukem a proto se snažíme jej vnímat sluchem, a hudba je pohybem, proto ji vnímáme a hledáme tělem, obojí vychází z jednoho zdroje, obojí je výrazem pohnutí v lidském nitru.

SEZNAM LITERATURY

- ČAPEK, Karel: *Hordubal*, Praha 1975
- ČECHOV, Michail: *O herecké technice*, Praha 1996
- DOČOLOMANSKÝ, Viliam: *Výraz jako prenos ľudskej skúsenosti* (rkp. Doktorské disertace)
- HÁLA, B., SOVÁK, M.: *Hlas, řeč, sluch*, Praha 1947
- HIRJAK, M.: *Narodni pisni sela Orjabini*, Prešov 1986
- HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- KUDZEJ, Z. M.: *Americké obrázky*, Praha 1982
- MITTER, S.: *Systems of rehearsal*, London 1992
- MUŠINKA, M.: *Hlasy predkov*, Prešov 2002
- SEMIL, M., WYSIŇSKA, E.: *Slovník světového divadla 1945 - 1990*, Praha 1998
- VINAŘ, J.: *Moderní systémy herecké hry*, Praha 1982
- VOSTRÝ, J.: *O hercích a herectví*, Praha 1999
- VOSTRÝ, J.: *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1991
- VOSTRÝ, J.: *Scéničnost a múzičnost*, Disk 11 (březen 2005)
- VOSTRÝ, J.: *Scénický smysl a dramatický cit*, Disk 19 (březen 2007)
- ZICH, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, resp. 1986

Poděkování:

Panu prof. J. Vostrému,

V. Dočolomanskému a všem členům a spolupracovníkům
Farmy v jeskyni