

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DIZERTAČNÍ PRÁCE

VĚDOMÉ TĚLO

(FYZICKÝ JAZYK HERCE A JEVIŠTNÍ KOMPOZICE)

Veronika Riedlbauchová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Josef Krofta a prof. Mgr. Miloslav Klíma

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Alternative and Puppet Theatre and Its Theory

DOCTORAL THESIS

THE CONSCIOUS BODY

**(THE PHYSICAL LANGUAGE OF THE ACTOR
AND STAGE COMPOSITION)**

Veronika Riedlbauchová

Thesis advisor: prof. Mgr. Josef Krofta a prof. Mgr. Miloslav Klíma

Examiner:

Date of defence:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem dizertační práci na téma

VĚDOMÉ TĚLO (FYZICKÝ JAZYK HERCE A JEVIŠTNÍ KOMPOZICE)

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT (SOUHRN)

Riedlbauchová, Veronika: *Vědomé tělo (Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice)*, dizertační práce, Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 2015, str. 321.

Autorka ve své dizertační práci nahlíží na divadelní tvorbu prizmatem „těla“. Své poznatky opírá o dlouhodobý divadelní výzkum, ke kterému přistupuje empirickým způsobem; vychází z vlastní zkušenosti herecké, režijní a pedagogické. Výsledky a tvrzení podkládá nejen odbornou literaturou, ale především aplikací teorie na praxi (dílčí fyzická cvičení a vlastní scénická tvorba).

Práce je rozčleněna na dva oddíly. První oddíl *Fyzický jazyk herce (Metody – principy – cvičení – výklady)* je zaměřen na výchovu celistvého „otevřeného“ herce skrze tělesný výraz a fyzické jednání. Autorka čerpá z celé řady metod divadelních reformátorů 20. století, které mají jednotícího jmenovatele: je jím důsledná práce s lidskou fyzičností, důraz na jednání vzniklé na základě vnitřních a vnějších impulzů a systematický trénink v rámci dlouhého časového horizontu. Osvojování si různých pohybových technik a principů utváří fyzický slovník herce, díky němuž pak může svobodně tvořit.

Výklady tohoto oddílu jsou podloženy velkým množstvím konkrétních cvičení, která slouží k tomu, aby herec pochopil, jak tělo funguje, a naučil se ho „vědomě“ používat pro sebevyjádření a při divadelním jednání. Cvičení jsou doplněna rozborem, jenž odráží autorčinu zkušenost, i reflexemi studentů a herců, kteří jimi prošli. Tato cvičení (z nichž některá jsou zaznamenána také na DVD) rozvíjejí jednotlivé aspekty herectví: práce s energií; s prostorem, partnerem a skupinou; s časem, temporytmem a dynamikou; s gestem; s hlasem, textem a hudbou; s maskou.

V druhém oddíle *Fyzický jazyk jevištní kompozice (Hlubinná interpretace scénického myšlení)* se autorka, reflektující vlastní tvůrčí praxi, zaměřuje na „vědomé tělo“ herce v rámci formování jevištní kompozice. V detailních explikacích představuje proces zkoušení vybraných šesti inscenací, v nichž často vedle režiséra plnila také roli autora, choreografa, a výjimečně i herce. Vybranými inscenacemi jsou: site-specific projekt *Vodu po lžičkách* (2007), pohybový projekt *Camille* (2009), hra Sarah Kane *Očištění/Depurados* (2010), komorní opera Jiřího Hájka *Slavík a růže* (2011), work in progress sociálně-dokumentárního projektu *Plus Minus Praha* (2012) a cirkusová humoreska *Plovárna* (2013). Autorka rozebírá

způsob svého scénického myšlení, charakteristického „přetavováním“ tématu do pohybových a vizuálních metafor, i způsob vedení herce při procesu zkoušení. Na proces zkoušení nahlíží jako na divadelní výzkum. Dělí ho do tří fází: rešerše (tedy dramaturgicko-scénografická příprava), hledání divadelní řeči (objevování výrazového materiálu skrze tělo) a celková organizace výsledného tvaru. Proces zkoušení přitom vnímá jako celosouborovou intenci, zdůrazňuje potřebu dostatku času na zkoušení a roli improvizace jako hybatele skrytých sil umožňujících tvorbu.

V prvním oddíle tedy autorka sleduje výchovu herce, která se musí opírat o celoživotní trénink, a dochází k poznání, že „vědomé tělo“ herce proměňuje hereckou akci v „celostný“ divadelní akt. V druhém oddíle pak zkoumá fyzický jazyk celé jevištní kompozice i odlišnosti mezi průběžným tréninkem a procesem zkoušení. Na vlastních inscenacích dokládá, že proces zkoušení podléhá „vědomě“ stavěné struktuře na základě tématu. Oba oddíly pak přinášejí závěr, že „vědomé tělo“ umožňuje napojit se na vyšší zdroje přesahující jevovou sféru a transformovat je do přítomného bytí na jevišti i do konkrétního tvůrčího počínu.

ABSTRACT (SUMMARY)

Riedlbauchová, Veronika: *The Conscious Body (Actor Body Language and Stage Composition)*, doctoral thesis, Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague, Prague 2015, 321 pages.

In this thesis, the author explores theatre through the concept of the 'body'. She bases her findings on long-term research into theatre, which she approaches empirically; she draws on her own experience as an actor, director and educator. She supports her conclusions and assertions not only with academic literature, but chiefly by applying theory in practice (to particular physical exercises as well as creative stage work).

The thesis is divided into two sections. The first, *The Physical Language of the Actor (Methods, Principles, Exercises, Interpretations)*, focuses on the training of a well-rounded, 'open' actor through bodily expression and physical conduct. The author draws on a wide range of methods employed by theatre reformers of the 20th century, which are connected by rigorous work with human physicality, an emphasis on behaviour incurred by internal and external impulses and systematic training over an extended period time. Adopting various movement techniques and principles shapes the 'physical vocabulary' of the actor, which helps him achieve creative freedom.

The explanations within this section are supported by a large number of specific exercises, which serve to help the actor understand how the body functions and learn to 'consciously' use it for self-expression and for theatrical performance. The exercises are supplemented by an analysis reflecting on the author's experience, as well as the feedback of students and actors who have submitted to them. These exercises (some of which are also recorded on DVD) develop particular aspects of acting: working with energy; with space, a partner and a group; with time, rhythm and dynamics; with gesture; with voice, text and music; and with a mask.

In the second section, *The Physical Language of Stage Composition (In-Depth Interpretation of Stage Thinking)*, the author, reflecting on her own creative experience, focuses on the 'conscious body' of the actor in the context of the formation of stage composition. She details the process of rehearsing for six selected productions for which she was the director, and sometimes also the author, the choreographer or an actor. These productions are: the site-specific

project *Vodu po lžičkách* (*Water by spoons* – 2007), the movement project *Camille* (2009), Sarah Kane's play *Očištění/Depurados* (*Cleansed* – 2010), Jiří Hájek's chamber opera *Slavík a růže* (*The Nightingale and the Rose* – 2011), work in progress of the social documentary project *Plus Minus Praha* (*Plus Minus Prague* – 2012) and the circus comedy *Plovárna* (*Riverside* – 2013). The author analyses her stage thinking, characterised by 'recasting' themes into movement and visual metaphors, and her way of managing actors in the process of rehearsing. She approaches this process as theatre research and divides it into three stages: study (dramaturgy/stage design preparation), finding theatrical language (discovering expressive material through the body) and the overall organisation of the resulting form. She perceives rehearsal as the design of the whole ensemble and stresses the need for enough rehearsing time, as well as the capacity of improvisation to unlock hidden creative potential.

In the first section, the author thus observes the training of an actor, which must be based in lifelong development, and comes to the realization that the 'conscious body' of the actor transforms his action into a 'comprehensive' theatrical act. In the second section she then investigates the physical language of the whole stage composition, as well as the differences between continuous training and the process of rehearsing. She demonstrates on her own productions that this process is subject to 'consciously' built structure on the basis of a topic. Both sections also suggest that the 'conscious body' makes connecting to higher sources beyond the sphere of the stage and channelling them into stage presence and specific creative acts possible.

Poděkování:

Za pomoc a ochotu při vedení dizertační práce bych ráda poděkovala prof. Mgr. Josefu Kroftovi (in memoriam) a prof. Mgr. Miloslavu Klímovi.

Poděkování patří také celé mé rodině za letitou podporu v doktorském studiu, zejména mé sestře PhDr. Tereze Riedlbauchové Ph.D. za redakci a korektury textu a mému manželovi Ing. arch. MgA. Martinu Poldaufovi za zpracování fotografické dokumentace a za trpělivost.

Dále: prof. PhDr. Janě Pilátové za cenné rady při psaní práce, Albertu Ferklovi za překlad abstraktu do angličtiny, Josefu Maděrovi za sestřih ukázek fyzických cvičení na DVD, Janu Krejčímu za grafickou korekturu, studentům oboru Performerství studijního programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech při KALD DAMU v Praze za nahrání ukázek fyzických cvičení a poskytnutí reflexí studia a Marii Pejřimovské za administrativní pomoc v průběhu celého doktorského studia.

OBSAH

ÚVOD	12
ODDÍL I. – FYZICKÝ JAZYK HERCE (Metody – principy – cvičení – výklady)	16
1. ZÁZRAK TĚLA A TVORBY	17
2. PROBLEMATIKA STUDIA A CELOŽIVOTNÍHO TRÉNINKU	26
2.1. Katedra fyzického herectví na Institut del Teatre v Barceloně	27
2.2. Studium režie-dramaturgie na KALD DAMU v Praze	30
2.3. Celoživotní trénink – zdroj tvořivosti	33
3. METODIKA PRÁCE S HERCEM	37
3.1. Několik výňatků z reflexí studentů	44
4. ZÁŘÍCÍ TĚLO – ENERGIE TĚLA	51
4.1. Systém energií podle hinduismu	59
5. TĚLA V PROSTORU	64
5.1. Časoprostor	64
5.2. Prostor kolem nás	67
5.3. Impulz druhého těla – Partner a skupina	70
5.3.1. Prostorová cvičení	71
5.3.2. Magie kruhu	73
5.3.3. Další skupinová cvičení	75
6. VNITŘNÍ PROSTOR TĚLA – FENOMÉN ČASU	78
6.1. Čas jako filozofická konstanta	78
6.2. Fenomén pomalosti	79
6.3. Zastavený pohyb – zjevení těla	84
7. TĚLO CÍTÍCÍ, MYSLÍCÍ A TVOŘÍCÍ – SÍLA GESTA	89
7.1. Problematika pojmu „gesto“	89
7.2. Gesto jako výraz	90
7.3. Gesto jako dualita výraz – emoce	93
7.4. Gesto jako výraz myšlení – myslící tělo	94
7.5. Gesto jako tvorba – Série gestických cvičení	99
8. FYZIKALITA ZVUKU A SLOVA	113
8.1. Zvukový rozměr slova	113
8.2. Rytmus jako duchovní rozměr	119
8.3. Fyzický rozměr hudby	123
8.4. Fyzický jazyk textu	125
8.5. Příklady zvukových a fyzických cvičení s textem	128
9. TĚLO V MASCE – NEUTRÁLNÍ MASKA JACQUESE LECOQA	133
9.1. Tělo v masce	133
9.2. Neutrální maska – práce s imaginací	137
9.3. Identifikace, transpozice a všeobecný poetický základ	144
9.4. Technika masky bez masky – tvorba postavy	152
ODDÍL II. – FYZICKÝ JAZYK JEVIŠTNÍ KOMPOZICE (Hlubinná interpretace scénického myšlení)	156
10. PROCES ZKOUŠENÍ JAKO PROSTOR ZKOUMÁNÍ DIVADLA	157
10.1. Fáze zkoušení	160
11. PROSTOR – POHYB – POEZIE: Site-specific projekt <i>Vodu po lžičkách</i>	164
11.1. Fenomén site-specific	164
11.2. Začněme pít vodu po lžičkách	165
11.3. Síla poezie a prostoru – vývoj scénického myšlení	167

11.4.	Klíčové motivy básní	170
11.5.	Scénografické myšlení jako odraz specifického prostoru a básnických motivů	173
11.6.	Jak básnické obrazy ovlivní divadelní imaginaci	179
12.	OBRAZ V POHYBU:	
	Projekt <i>Camille</i>	187
12.1.	Osud velké ženy	187
12.2.	Hledání vnitřní náplně inscenace a proces zkoušení	190
12.3.	Jak se dílčí motiv stane hybatelem scénografického myšlení	195
12.4.	Fyzický a výtvarný jazyk inscenace – detailní rozbor	197
13.	TEXT V POHYBU:	
	Mezinárodní projekt Sarah Kane <i>Očištění/Depurados</i>	216
13.1.	Prostor textu, aneb hledání dramaturgie	217
13.2.	Divadlo je obraz rituálu	222
13.3.	Člověk v prostoru, aneb hledání scénografie	224
13.4.	Proces zkoušení	229
13.4.1.	První fáze zkoušení	231
13.4.2.	Další fáze zkoušení	234
13.5.	Prostor mimo svět slov	237
13.6.	Okolnosti procesu zkoušení	239
13.7.	Fyzikalita v inscenaci <i>Očištění/Depurados</i>	241
14.	HUDBA V POHYBU:	
	Komorní opera Jiřího Hájka <i>Slavík a růže</i>	247
14.1.	Svět Oscara Wilde	248
14.2.	Hudební svět <i>Slavíka a růže</i>	249
14.3.	Scénická koncepce	254
14.4.	Proces zkoušení	261
14.5.	Odlišný přístup zpěváků k procesu zkoušení	263
14.6.	Hledání tělesného výrazu tanečníků	266
15.	HLEDÁNÍ JEVIŠTNÍ CELISTVOSTI V POMEZNÍCH DIVADELNÍCH ŽÁNRECH: Work in progress sociálně-dokumentárního projektu <i>Plus Minus Paha</i>	275
15.1.	U zrodu projektu	275
15.2.	Hledání autentičnosti	276
15.3.	Objevování fenoménu nápisů ve veřejném prostoru	278
15.4.	Nápisy jako projev konkrétního člověka, či ztráty identity?	280
15.5.	Hledání scénografie a kompozice	282
15.6.	Úskalí pomezních žánrů	284
16.	DIVADELNOST NOVÉHO CIRKUSU:	
	Cirkusová humoreska <i>Plovárna</i>	287
16.1.	Na počátku stálo žonglérské duo	288
16.2.	Mé dosavadní zkušenosti s novým cirkusem	289
16.3.	Poetismus pod drobnohledem	291
16.4.	Hledání situační linie	294
16.5.	Výtvarné pojetí	297
16.6.	Technika gagu	298
16.7.	Cirkusové techniky v tvořivém procesu – výhody a úskalí	300
16.8.	Kde je hranice mezi divadlem a novým cirkusem?	303
	ZÁVĚR	309
	BIBLIOGRAFIE	311
	PŘÍLOHY	321
	1) Fotografická dokumentace inscenací	
	2) DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení	

ÚVOD

Žijeme v těle, vnímáme tělem, myslíme tělem. A přece jako by se na fenomén těla – výsostný prostředek sebevyjádření – začalo v novověké historii divadla zapomínat. Jeden z propastných momentů nastal, když se definitivně oddělilo divadlo jako umění textu – opírající se především o lexikální význam slova – od tance jako umění spíše abstraktního, založeného na dokonale zvládnutém pohybu. Toto rozdělení pak vytvořilo ostrou hranici mezi hercem a tanečníkem. Herci začali zapomínat, že pohyb neznamena doprovodné gesto slova a není jeho „dekorací“, ale že samo tělo „mluví“. Tanečníci se pak dostali do zajetí pevně stanovených technických požadavků a často se stali jen jakýmsi řemeslníky pohybu, předvádějící „gesta neovlivněná jejich osobností, nedotčená okolním pohybem života“.¹

Od konce devatenáctého století západní divadlo pociťuje tento rozkol a navrácí se k prázákladům divadelního vyjadřování. Velcí divadelní reformátoři přicházejí s metodami, které se snaží z různých stran překlenout tuto propast a vést herce od deklamace textu k opravdovosti prožitku. Jako základ celistvého herce/tanečníka přitom vnímají jeho tělo. Dramaturg Miloslav Klíma komentuje současné teatrologické bádání takto: „Jako by se vracel opět zájem o poznávání a pochopení nitra člověka jakožto hlavního předmětu zájmu divadelních aktivit. Opět se prosazuje staré poznání, že z povrchu lidského těla k nekonečnu vesmíru je stejná vzdálenost jako od povrchu těla k jeho nejhlubšímu nitru. Jde o nekonečný a v komplexu nikdy plně a najednou nepoznatelný rozměr.“²

Ve své dizertační práci *Vědomé tělo (Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice)* se proto věnuji problematice výchovy celistvého herce skrze tělesný výraz a fyzické jednání; zkoumám vliv fyzického jazyka na formování a interpretaci celého jevištního tvaru. Kladu si řadu otázek: Jak pomůže znalost různých pohybových technik vychovávat otevřeného herce, jak posiluje jeho vnímavost a tvořivost? Jak lze využívat různé pohybové principy pro sebepoznávání herce a vyjevování duchovního rozměru tvorby? Jak práce s tělem ovlivňuje divadelní

¹ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 21.

² Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce již počtvrté*. In: Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2010, s. 9.

myšlení a imaginaci, jak napomáhá zrodu inscenace? Jak pohybový výraz transformuje uvnitř kompozice téma, motivy, prostor, text, objekty a další elementy? Jaký je vztah mezi průběžným tréninkem a procesem zkoušení? Jak lze znalost pohybových technik využít v nových konotacích ve vlastní inscenační praxi? Jaký je vztah mezi osobností herce a režiséra? Je jevištní kompozice výslednicí intuitivního procesu, nebo má striktně daná pravidla?

Dizertační práci dělím na dva velké oddíly. V prvním vycházím především ze své zkušenosti herecké a pedagogické, v druhém oddíle pak ze své režijní praxe a ze zkušenosti s budováním jevištní kompozice. Celá práce je tedy opřena vedle studia teorie především o výsledky vlastního divadelního výzkumu. V obou oddílech přitom akcentuji empirický přístup při hledání divadelního výrazu.

První oddíl *Fyzický jazyk herce (Metody – principy – cvičení – výklady)* je zaměřen na herce, jeho výchovu a trénink. Opírám se přitom o metody divadelních reformátorů a tanečníků 20. století, které jsem poznala během studia na Institut del Teatre v Barceloně a jejichž znalost jsem rozšiřovala účastí na řadě úzce profilovaných workshopů. V dizertační práci ukazují možnosti výchovy herce pomocí velkého množství cvičení, která jsem převzala a leckdy transformovala (v některých případech jsem jejich autorem) a jež používám ve své pedagogické i režijní praxi; a to při výuce oboru Performerství spadajícího pod studijní program Divadelní tvorba v netradičních prostorech při Katedře alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze, během vedení vlastních workshopů i v průběhu procesu zkoušení svých inscenací.

Již ve své diplomové práci *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda jedince* jsem se soustředila na téma výchovy otevřeného, všestranného herce i režiséra a zdůrazňovala, že znalost pohybových zákonitostí a různých metod herce nesvazuje, ale otevírá mu cestu k tvůrčí svobodě. V prvním oddíle své dizertace se proto částečně opírám o teze a témata své diplomové práce, které zde dále rozvíjím a obohacuji je o zkušenost ze své následné praxe. Součástí oddílu jsou také reflexe mých studentů, jimiž dokládám vliv cvičení na výchovu celistvého herce, formování jeho hereckého myšlení a rozvíjení jeho schopnosti divadelního jednání skrze přijímání impulzů vlastního těla i těla hereckého partnera. S těmito studenty jsem rovněž nahrála ukázky některých rozebíraných cvičení na DVD.³

³ Viz příloha 2.

V první kapitole *Zázrak těla a tvorby* představuji svůj pohled na tělo a tvorbu jako na duchovní rozměr. Herec se skrze své fyzické jednání dokáže napojit na vyšší sféry přesahující jevový svět, a zachytit tak skryté síly vesmíru, které může přetavit do divadelní tvorby. V kapitole *Problematika studia a celoživotního tréninku* se snažím poukázat na nedostatky při výchově herce, plynoucí ze separace divadelních žánrů i jednotlivých vyjadřovacích prostředků herce. Opírám se přitom o zkušenost z vlastního studia. Dále zdůrazňuji důležitost celoživotního tréninku herce. Ve třetí kapitole *Metodika práce s hercem* rozebírám svůj pedagogický přístup k výchově herce. V následujících kapitolách se pak již detailně zaměřuji na dílčí aspekty herectví, které dokládám velkými množstvím konkrétních cvičení s výklady. Těmito hledisky jsou: práce s energií (*Zářící tělo – Energie těla*), s prostorem, partnerem a skupinou (*Těla v prostoru*), s časem, temporytmem a tělesnou dynamikou (*Vnitřní prostor těla – Fenomén času*), s gestem (*Tělo cítící, myslící a tvořící – Síla gesta*), s hlasem, slovem, textem a hudbou (*Fyzikalita zvuku a slova*) a s maskou, která posiluje fyzické jednání (*Tělo v masce – Neutrální maska Jacques Lecoqa*).

V druhém oddíle *Fyzický jazyk jevištní kompozice (Hlubinná interpretace scénického myšlení)* se soustředím na „vědomé tělo“ herce v rámci formování celé jevištní kompozice. Tento oddíl je uveden kapitolou *Proces zkoušení jako prostor zkoumání divadla*, v níž nahlížím na proces zkoušení jako na divadelní výzkum; zdůrazňuji nutnost hledání divadelní řeči ve spolupráci s celým tvůrčím týmem, potřebu dostatku času na zkoušení a roli improvizace jako hybatele skrytých sil umožňujících tvorbu. „Jde o výzkum skrze umění, jakožto jiný než racionální způsob poznávání lidských bytostí samotných, ve společenství a na světě. K tomu přistupuje přirozeně výzkum umění, jakožto zkoumání uměleckých procesů, které poznávací efekt přináší.“⁴ V následujících kapitolách pak uvádím v detailních explikacích proces zkoušení šesti inscenací, v nichž jsem často vedle režiséra plnila také roli autora, choreografa a výjimečně i herce a ve kterých se zrcadlí mé scénické myšlení i způsob vedení herce při procesu zkoušení. Ve všech vybraných inscenacích – které se pokaždé vztahují k jiné problematice (site-specific, objekt, text, hudba, dokument, nový cirkus) – jsem hledala vyjádření tématu skrze pohybové a vizuální metafory. Jsou jimi: autorský site-specific projekt *Vodu po*

⁴ Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce již po čtvrté*. In: Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce IV. Pražská scéna a KALD DAMU*, Praha 2010, s. 10.

lžičkách (2007), autorský projekt *Camille* (2009), hra Sarah Kane *Očištění/Depurados* (2010), komorní opera Jiřího Hájka *Slavík a růže* (2011), work in progress autorského sociálně-dokumentárního projektu *Plus Minus Praha* (2012) a autorská cirkusová humoreska *Plovárna* (2013).

Explicace tří z uvedených inscenací vyšly v různých dílech sborníku *Divadlo a interakce*;⁵ pro potřeby dizertační práce jsem je však rozšiřovala a upravovala.

Pokud se v práci objevují citace z cizojazyčných zdrojů (tedy z knih, které nejsou v bibliografii uvedeny v češtině), cituji je ve svých překladech. Pouze v kapitole *Hudba v pohybu: Komorní opera Jiřího Hájka Slavík a růže* ponechávám citace z libreta v anglickém originále, neboť jazyk v tomto případě jde ruku v ruce s hudebním zpracováním i výkladem inscenace.

⁵ Viz bibliografie.

ODDÍL I.

FYZICKÝ JAZYK HERCE

(Metody – principy – cvičení – výklady)

Motto:

„Každý člověk je svým vlastním vesmírem.“ (Lecomte du Noüy)

1. ZÁZRAK TĚLA A TVORBY

„Aby mohla tvorba rozkošatět v nepředvídatelných významech, je zapotřebí zapojit veškeré vlohy naší tělesné i duševní energie, být přichystaný na vyvýšeném místě k letu. Tyto vlohy je možné podnítit a zušlechtit cvičením.“⁶

Ludwig van Beethoven sdělil jednou při procházce krajinou svému příteli, hudebníkovi a majiteli továrny na harfy, J. A. Stumpffovi: „Když večer v úžasu pozoruji nebe a množství světelných těles, sluncí nebo zemí, věčně se pohybujících ve svých určených drahách, potom se můj duch pozvedá nad tato. Tolik milionů mil vzdálená souhvězdí, tam k prameni, ze kterého vyvěrá všechno stvoření a ze kterého budou věčně plynout stvoření nová. Když se potom pokusím dát svým vzrušeným pocitům nějakou formu v tónech – ach, potom jsem velmi zklamán, hodím svůj umazaný list k zemi a jsem přesvědčen, že žádný pozemšťan není schopen vyjádřit tyto nebeské obrazy, které se vynoří ve šťastné chvíli, ve vzrušené fantazii, ani tóny či barvami nebo dlátem.

Ano, shora musí přijít to, co se má dotknout srdce, jinak jsou to jen noty bez ducha. A co je tělo bez ducha? Jen bláto nebo hlína země. Duch se má povznést ze země, kam byl na určitý čas boží jiskrou vypuzen, a podobně jako pole, do kterého zasel rolník drahocenná semena, má rozkvést, nést hojnost ovoce a tak rozmnožen stoupat ke zdroji, ze kterého klesl. Neboť jen vytrvalým působením propůjčenými silami uctívá stvoření Tvůrce nekonečné přírody.“⁷

Akt tvoření člověku umožňuje dotknout se zdroje toho, co ho přesahuje; čemu nerozumí, neumí to pojmenovat, ale přece ví, že to existuje. Hudba, poezie, malba, divadlo, tanec, to vše má sílu dosáhnout nepoznaného světa za hranicí jevové sféry. Jsou různé cesty, jeden střed. Nezáleží na tom, jak tento střed pojmenujeme; zda kosmem, energií, bohem, světlem. Podstatné však je, že se v něm spojuje jeden princip. Pokud hlouběji studujeme fyziku, zvláště v její vyšší formě (kvantovou mechaniku, teorii relativity), zjišťujeme, že se ve svých poznáních přibližuje filozofii, duchovním a náboženským naukám. Pokud nahlížíme na umění jako na výzkum, jemuž věnujeme dostatečnou péči, čas, koncentraci a

⁶ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 37.

⁷ Beethoven. *Osobnost génia v korespondenci*. Vyšehrad, Praha 2004, s. 15.

otevřenost v hledání, pak zjistíme, že i zde dochází ke stejným výsledkům. „Kdo umění a vědu vlastní, má také náboženství; kdo ony obě nevládní, ten měj náboženství.“⁸

Můj dosavadní výzkum, praktický i teoretický, herecký, režijní i pedagogický mě dovedl k poznání, že není lepšího prostředku jak zachytit rozjitřené struny principů vesmíru, než je fenomén, kterému říkáme **tělo**. Je to zdánlivě hmotný nástroj, skrze nějž ještě můžeme zaznamenat to, co nestihl zdeformovat rozum a společenská mimesis. Nazývejme ono „to“ dle vlastního uvážení: podvědomím, kolektivním nevědomím, metafyzikou, akášou, bytím, duchovní bytostí. Tento „praprincip“ můžeme zachytit pomocí impulzu vědomého trénovaného těla, které vstupuje do jednání s druhým partnerem, tady a teď, bez psychologické motivace, bez popisnosti, ilustrace a napodobování. Je tu tělo a jeho reakce. Tělo fyzické, duchovní, astrální. Vždyť i vědci říkají, že nosíme v sobě pozůstatky hvězd, čínská medicína pracuje s léčbou našeho astrálního těla, mluvíme o centrech energie, o kumulaci energie, o gravitaci a černých dírách. O rozpínání prostoru a duše. Tělo nám dává možnost dotknout se při divadelním jednání obdobných sfér jako meditace či studium kvantové fyziky.

Pro mě osobně je nejbližší pojmenování toho, čeho se tělo a proces divadelního výzkumu dokáže alespoň dotknout, akáša. *Akasha* pochází ze sanskrtského slova a znamená „éter“ neboli všepronikající prostor. Akáša (původní význam „zář“ nebo „jas“) je v indické filozofii považována za první a nezákladnější z pěti hlavních prvků. Těmi zbývajícimi jsou vzduch (váta), oheň (agni), voda (ap) a země (prthiví).⁹ „Akáša má vlastnosti všech pěti prvků, je lůnem, z nějž pochází všechno, co vnímáme smysly, a do nějž se nakonec všechno vrátí. Akáša je lidskými smysly nepochopitelná a nepředstavitelná. Je prapříčinou všeho stvořeného, proniká všemi formami a je zprostředkovatelem propojenosti bytí. Je považována za pátou sílu udržující vše v rovnováze. Je počátkem všech myšlenek

⁸ Goethe, J. W. In: Freud, S.: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1990, s. 324.

⁹ Éther je pole, z něhož vše vstává a do něhož se vše navrácí; prostor, v němž se odehrávají události. Nemá žádnou fyzickou existenci: existuje pouze jako vzdálenosti, které rozdělují hmotu. Země je ustálenou látkou, tuhý stav hmoty, jehož charakteristickým příznakem je pevnost, stálost a tvrdost, voda pak tekutý stav hmoty, jehož charakteristickým příznakem je proudění. Voda je na rozdíl od země látkou bez stability. Oheň představuje transformaci, sílu přeměny skupenství látek, je tedy formou látky. Vzduch znamená existenci bez tvaru, plynný stav hmoty, jehož charakteristickým příznakem je hybnost či dynamika. Viz <http://www.osobnirozvoj.info/akasa-akasha/>, ke dni 25. 7. 2015.

a idejí, je sférou prvotních semen bytí. Je vše ve všem. Z hlediska vnitřní transformace je sférou, kde můžeme napravit své karmické omyly. Samotný fakt, že jsme se sem dostali, ukazuje naše předpoklady a schopnosti s karmou pracovat.“¹⁰

Fyzickým jednáním se podle tohoto duchovního obrazu světa dokážeme napojit na tzv. *akašickou kroniku*, nebo též „knihu života“, „kosmické vědomí“, „univerzální vědomí“, „záznamy duše“, tedy na souhrn všeho, co se děje nebo stalo v prostoru a čase, všech minulých, přítomných a budoucích činů, myšlenek, slov, dovedností, znalostí i zkušeností všech živých bytostí. Je společná veškeré existenci, hmotné i duchovní. Je úložnou informací, které mají vliv na náš každodenní život. Tato energetická frekvence je schopna se přeměnit do takových obrazů, forem a symbolů, jimž lidská mysl může porozumět. Tuto proměnu umožňuje kromě jiného také tělo svými vnitřními a vnějšími impulzy při jednání. Jak řada duchovních lidí upozorňuje, napojit se na tuto kroniku znamená prožít plnější a hodnotnější život, osobní i duchovní. Stejnou měrou to platí i při procesu tvorby, který obohacuje viděné o vnitřní proudy nezjeveného, ale tušeného. Často jsme daným dílem zasaženi a není to jen tvarem, přesnou kompozicí nebo silným sdělením. Zasáhne nás zvláštní druh energie.

Většina velkých divadelních reformátorů 20. století poukazuje na duchovní rozměr divadla, jeho rituálnost a archetypálnost a hledá zdroje v návratu k tělu pod zorným úhlem tradičních technik východu. „V orientálním divadle, jež je svými metafyzickými tendencemi opakem psychologizujícího divadla Západu, získávají tvary svůj smysl a význam ve všech myslitelných rovinách. Jinak řečeno, své vibrace nezaměřují pouze na jednu rovinu, ale na všechny roviny ducha současně. Právě díky této mnohosti aspektů, v nichž se nám ukazují, může orientální divadlo působit tak mocně, takovým kouzlem a neustále udržovat ducha ve vzrušení. Toto divadlo totiž nepojímá věci jen z jediného a vnějšího aspektu, nezastavuje se před první jednoduchou překážkou a neomezuje se na prostou konfrontaci těchto aspektů se smysly, ale neustále bere v úvahu stupeň duševních možností, z nichž vyšly, podílí se na mohutné poezii samotné přírody a uchovává si magické spojení s reálnými projevy vesmírného magnetismu.“¹¹

¹⁰ Heslo Ákáša: <http://www.osobnirozvoj.info/akasa-akasha/>, ke dni 25. 7. 2015.

¹¹ Artaud, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Hermann & synové, Praha 1994, str. 82–83.

Divadelní reformátoři vytvářejí své metody a přístupy k výrazu těla, hlásají, že podstatou existence na jevišti se má stát akt „bytí“ a zdůrazňují, že aby mohl člověk bez překážek (biologických, psychologických, sociologických) fyzicky jednat, je nezbytné ho vést k průběžnému fyzickému tréninku. „Tělo, které má paměť, je vydrežované, způsobené, ohočené. Tělo, které je pamětí, je tím, čím člověk je.“¹² Je-li tělo trénované, stává se otevřeným a „v tu chvíli je otevřený tělesný pohyb identitou. Jako by o člověku rozhodla část těla, která skrze popud k jednání vyjádří, kým je.“¹³ Jinak řečeno, trénované tělo – tedy takové, které dokáže přijímat impulzy, fyzicky jednat, být přítomné a připraveno účastnit se aktu tvorby – se stává tělem vědomým. „Divadlo je jediné místo na světě a poslední prostředek, který nám zbývá, jak působit na organismus přímo a jak v dobách neuróz a nízké smyslovosti, a v takové době se topíme, napadnout tuto smyslovost fyzickými prostředky, jimž neodolá.“¹⁴ A Adolphe Appia¹⁵ vnímá pohyb těla jako řídicí a jednotící princip, který „není složkou struktury dramatického díla, ale stavem či způsobem bytí.“¹⁶

„Aby byl současný herec či režisér doopravdy tvořivým a otevřeným umělcem, měl by se seznamovat a praktikovat celou řadu technik. Nejedná se tu však o dogma a důslednou aplikaci, ale o pochopení a osvojení si podstaty pohybového výrazu. Když totiž rozkrýváme různé techniky, jak také konstatuje divadelní antropolog Eugenio Barba,¹⁷ ve výsledku zjistíme, že základní principy se opakují více či méně v každé metodě a kultuře. Jsou to takové pohybové principy, které odpovídají zákonitostem přírody, a tedy i fyziky. Například sesouvá-li se kapka vody po šikmé ploše, nejprve se začne chvět, pomalu se rozpíná, dává se do pohybu, během cesty nabere rychlost, až spadne. Máme tu ideální lekci prvotní přípravy, napětí, zrychlení a rychlé pointy. Nese-li člověk něco na hlavě, aktivuje

¹² Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 50.

¹³ Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 51.

¹⁴ Artaud, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Hermann & synové, Praha 1994, s. 92.

¹⁵ Švýcarský divadelní reformátor Adolphe Appia (1862–1928) přišel s radikální vizí divadla, která vycházela z modernistického pojetí umění a ovlivnila vývoj modernistické režie a scénografie. Detailněji viz kapitola *Fyzikalita zvuku a slova*.

¹⁶ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 84.

¹⁷ Eugenio Barba (nar. 1936) – italský divadelní autor a režisér, který založil v Dánsku divadelní soubor Odin Theatre a Mezinárodní školu divadelní antropologie. Viz Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000.

celé tělo, narovná záda a hledá těžiště těla. Pokud chce člověk hodit kamenem, nejprve napřáhne ruku dozadu a pak teprve vyvrstí ruku vpřed. Nesetkáme se snad s jedinou teorií, která by nepřikládala váhu těžišti těla, protipohybu, práci s tempem a napětím, impulzem.

V určitých principech, a není jich málo, se tedy pohybové metody shodují. Smyslem pohybu je totiž organický soulad, protože jen takto se může stát pravdivým odrazem toho, co chceme na jevišti sdělit. Nesmíme však zaměřovat pojmy – pravdivost pohybu v tomto kontextu neznamena protiklad stylizovanému pohybu. Naopak. Chci-li rozkrýt podstatu fungování pohybu, hledám ho v extrému, v hyperbole.¹⁸ Aby vzniklo požadované napětí, musím pohyb stylizovat, tedy musím si být vědom svého pohybu a pracovat s ním dle Barby nekaždodenními technikami. Ten při transkulturní analýze ukazuje, že ve struktuře představení se odráží tři aspekty herce: osobnost herce (jedinečná a neopakovatelná), okolnosti tradice a společensko-historických souvislostí a za třetí užití fyziologie podle nekaždodenních tělesných technik. Z autorova antropologického výzkumu vyplývá, že zatímco první aspekt je individuální a druhý společný jen těm, kteří pocházejí ze stejného kulturního okruhu, třetí aspekt se jako jediný týká všech herců každé doby a každé kultury. „Ten lze nazvat ‚biologickou‘ rovinou divadla /.../, je oním neměnným jádrem, které je podložím různých individuálních, stylových a kulturních variant. Principy opakující se v ‚biologické‘ rovině umožňují různé herecké/taneční techniky. Jsou tedy zvláštním využitím hercovy/tanečnickovy jevištní přítomnosti a dynamičnosti.“¹⁹

Tělo samo o sobě, ve své mechaničnosti, však zůstává prázdnou formou, pokud ho neoživuje **síla myšlenky**. „Ve skutečnosti není rozpínající se fyzické tělo k ničemu, není-li provázeno rozpínajícím se tělem mentálním. Mysl musí překonat hmotu hmatatelným způsobem. Nejenom se projevit v jednajícím těle, ale jít dále za to, co je příliš *zřejmé*, v čem je setrvačnost, za vše, co se rozumí samo sebou, když spřádáme představy, když uvažujeme, když jednáme.“²⁰

¹⁸ Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 13.

¹⁹ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 5.

²⁰ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 3.

Pokud jsme se dotkli určité divadelní terminologie a duchovního rozměru, podívejme se ještě na fenomén vědecký. Je překvapivé, jak **teorie kvantové fyziky** a její základní poznatky jsou snadno aplikovatelné také na umění a tvořivost. S některými principy kvantové mechaniky pracovala ve své divadelní metodě *Viewpoints* také divadelní režisérka Anne Boghart (o které bude ještě několikrát řeč). Kvantová teorie totiž zdůrazňuje sílu myšlení a imaginace, tak podstatné pro práci s tělem a divadelní tvorbou.

Gregg Barden ve své knize *Matrix, božský zdroj (Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou)* tvrdí, že myšlenky mají moc změnit svět. „Díky existenci prvotní energetické sítě spojující tělo, svět a vše ve vesmíru se každému z vás otevrou dveře, za nimiž čekají úžasné a netušené možnosti.“²¹ Gregg přitom odkazuje na Alberta Einsteina: „Tam v dálce nalézá se velký svět /.../, který existuje nezávisle na nás, lidských bytostech, a který před námi leží jako obrovská, věčná hádanka, jež je, byť jen částečně, přístupná našemu zkoumání a představám.“²² Věčnou hádankou je však i naše bytost, tělo a život. Je tedy dobré přistupovat k procesu hledání jevištní existence fenomenologickým způsobem. Fenomenologie (z řeckého *fainomai – ukazuji se*) se totiž místo zkoumání podstat a skutečností samých zabývá zkušeností, jak se věci „samy“ člověku ukazují v jeho vlastním vědomí. Ruský reformátor Michail Čechov ve své metodě herecké tvorby pak chce, aby se herec stal „jakýmsi fenomenologem obrazů, který umí objevit v jevovém světě nenázorné tvary, jež tomuto světu dávají lidský a umělecký smysl.“²³

„Mozek připomíná bouři, když se v něm rodí souvislá myšlenka. Neurofyzika je bouře, která zuří v různých kvadrantech mozku.“²⁴ Mozek je tvořen malými nervovými buňkami – neurony, které se mezi sebou spojují pomocí výběžků a tvoří neuronové sítě. Na spojnicích neuronů vzniká myšlenka nebo vzpomínka. Mozek pracuje pomocí asociační paměti. Například myšlenky nebo pocity vznikají a vzájemně se propojují v této neuronové síti a všechny mohou mít vzájemný vztah.

²¹ Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009, s. 10.

²² Einstein, A. In: Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009, s. 10–11.

²³ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle*. K divadelním reformám 20. století. AMU a KANT, Praha 2011, s. 51.

²⁴ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

Mozek nerozlišuje mezi tím, co vidí ve svém okolí, a tím, co si pamatuje. Protože se aktivují tytéž specifické neuronové sítě. A pokud neovládáme své emoční stavy, jsme závislí. Jsme tím, čím jsou naše emoce.

„Akt zaměření pozornosti je aktem tvoření. Vědomí tvoří!“²⁵ Kvantová teorie objevuje, že existuje nekonečný oceán možností. Vnější svět přitom není skutečnější než náš vnitřní. To, co se děje v nás, bude utvářet to, co se děje mimo nás. „Vtip ale není v tom, že víme, ale že jsme součástí záhady.“²⁶ Podstatou tvorby by mělo být kladení otázek, které otevírají nové možnosti bytí. „Fyzikální realita je pevně daná, a přesto se uskutečňuje teprve tehdy, když vrazí do jiného kusu fyzikální reality. Tou realitou můžeme být my. A to se nám samozřejmě líbí. Ale také nemusíme. Může to být jen kámen, který proletí kolem a zareaguje s tou rozplizlou hmotou. A zcela jistě ji vyprovokuje k určitému stavu bytí.“²⁷

Vědecké experimenty prokázaly, že skenujeme-li mozek, například pozitronovým tomografem, a požádáme sledovaného, aby se díval na určitý předmět, některé oblasti mozku se rozzáří. Když mu řekneme, aby zavřel oči a představil si tentýž předmět, rozzáří se stejné oblasti v mozku tak, jako by se na předmět skutečně díval. Kdo tedy vidí? Mozek či oči? A co je realita? To, co vidíme mozkiem, nebo očima? Oči jsou jako čočky, ale ve skutečnosti vidí jakási páska vzadu v mozku, tzv. *vizuální kortex*. Mozek si vštípí to, co dokáže vidět, protože se tomu nebrání. Už Kolumbus na příkladu amerických Indiánů doložil, že vidíme jen to, co se nám jeví jako možné.²⁸ Vnímáme věci, až když se odrazí v zrcadle paměti. Mozek nerozlišuje, co se děje tam venku a tady uvnitř. Neexistuje žádné „venku“ nezávisle na „tady uvnitř“. Všechny tyto teze kvantové fyziky jsou jak ušité pro jednajícího herce; vnitřní impulz neexistuje bez vnějšího, pohyb bez emoce a naopak. Podle Appiova *Umění herce* není umění představováním, ale uměním v nás, umožňujícím identitu těla a duše.

„Když se nedíváte, je to jako vlna. Když se díváte, je to jako částice. Když se nedíváte, existují vlny možností, když se díváte, existují částice prožitku. Prožitek

²⁵ Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zárkami a vírou*. Metafora, Praha 2009, s. 229.

²⁶ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

²⁷ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

²⁸ Když připlouvali dobyvatelé do Ameriky, Indiáni je neviděli, protože neznali obří koráby.

je pouhý vjem toho, že je to skutečné."²⁹ Částice zaplňují minimum objemu, zbytek je vakuum. Částice se objevují a mizí. Vesmír je z větší části prázdný, hmota je ve skutečnosti skoro úplně nehmotná. „Jestli je na hmotě něco hmotného, pak to, že připomíná myšlenku, koncentrovaný bit informací."³⁰ Věci jsou utvořeny z myšlenky, pojmu a informací. A podle kvantové superpozice částice můžou být na více místech najednou. Prožijí spoustu možností a zřítí se do jedné. Existuje potencionální realita, dokud si nevybereme. Není to přesný obraz aktu tvorby? Věci existují závisle na našem jednání, na naší volbě. Hmotný svět kolem nás jsou jen možná hnutí vědomí, abychom dali průchod prožitku. Svět existuje závisle na našem prožitku.

Fyzik Werner Heisenberg komentuje, že atomy nejsou věci, ale pouhé tendence, nemá se tedy uvažovat o věcech, ale o možnostech. Všechno jsou to možnosti vědomí. Kvantová fyzika se tudíž neobejde bez pozorovatele; tedy bez někoho (či něčeho), kdo z těchto možností vybírá. Jak blízko má tato teorie divadlu! Je tu divák, který pozoruje, který „čte“ z viděného. Ten se však v moderním divadle posouvá z role pozorovatele do role účastníka, neboť svou interpretací dotváří jevištní dílo. A také fyzik John Wheellet na základě pokusů z konce 20. století konstatuje, že i pouhé pozorování něčeho stačí, aby se ono „něco“ *změnilo*: „Kvantový svět nám nyní ukázal, že pro to, abychom mohli být jen pozorovat předmět tak maličký, jako je kupříkladu elektron, musíme ten skleněný plát nejdříve rozbít; musíme tam dosáhnout. Původní výraz *pozorovatel* musí být prostě z knih škrtnut a nahrazen novým slovem *účastník*."³¹ A dále říká Barden: „Pokusy ukazují, že sám akt pozorování je aktem tvoření a toto tvoření je vytvářeno naším vědomím."³²

A kvantová teorie dále hlásá: „Hnací síla je myšlenka nebo úmysl. Samotná myšlenka dokáže změnit tělo.“³³ Je proto potřeba rozšiřovat oblast sebe sama. Neboť je-li realita jen mojí možností, možností vědomí, mohu ji změnit. Já to „jen“

²⁹ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

³⁰ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

³¹ Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009, s. XI.

³² Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009, s. XI.

³³ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

prožívám, žádnou roli nehraju. Jde jen o vlastní prožitky, které budu mít ve svém vědomí. Prožitek si vybírám sám a tím vytvářím vlastní realitu. „V myšlenkách je vše, co chci udělat. Když se začnou dít drobné věci, pro které nemám vysvětlení, vím, že to je proces nebo výsledek tvoření. Čím častěji to dělám, tím větší neuronovou síť budu.“³⁴

A i podle kvantové teorie „existuje místo, kde vše začíná – místo čiré energie, která prostě „je“.³⁵ Její průkopník Max Plack ohromil celý svět tvrzením, že tento „zdroj“ je místem, kde se rodí hvězdy, DNA a všechno mezi tím. „Tento chybějící článek v našem chápání je schránkou vesmíru, mostem mezi naší představivostí a realitou a zrcadlem toho, co vytváříme v mysli. Abychom mohli dát síle tohoto zdroje volný průchod, musíme pochopit, jak funguje, a mluvit jazykem, jemuž rozumí.“³⁶ Pojdme tedy mluvit jazykem těla, učíňme ho vědomým, a umožněme mu tak vstoupit do svobodného tvoření, které dokáže proměnit zázrak imaginace v divadelní tvorbu.

³⁴ In: dokument *Co MY jen víme*: <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

³⁵ Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009, předsádka knihy.

³⁶ Benešová, H. D. In: Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009, předsádka knihy.

2. PROBLEMATIKA STUDIA A CELOŽIVOTNÍHO TRÉNINKU

„Nejistota je určitou formou vězení, vědomí osvobozuje.“³⁷

Vědomě ovládat své tělo, mít nad ním kontrolu, znát pohybové techniky a dokázat s nimi pracovat rozvíjí v herci citlivost k přijímání impulzů, schopnost naslouchat partnerovi a celé skupině, vnímat prostor, dynamiku, temporytmus, posilovat jeho intuici i myšlení; tedy otevírat dveře k různým způsobům vyjádření toho, co chce herec na jevišti sdělit. Techniky nesvazují a nečiní z herce stroje, ale naopak mu poskytují možnost výběru a zároveň pevné zázemí, pomocí něhož může svobodně tvořit.

To, že „herec musí být fyzický zdatný, chápe asi každá divadelní kultura. Problémem západní kultury a zvláště pojetí ‚činoherního‘ divadla je, že se pohyb často vyučuje mylným způsobem. Důvodem tohoto omylu je separace.“³⁸ Studium totiž většinou přistupuje k fyzickému rozvoji herce bez vazby k jevištnímu jednání. Potenciál těla pak zůstává nevyužit. Herec si neuvědomuje, že pohyb sám o sobě je nositelem významu, emoce, sdělení; tedy neuvědomuje si možnost neustálé vědomé přítomnosti těla při herecké akci. A odtud pramení to, co se už od konce 19. století pokouší řada divadelních reformátorů změnit: přestat „škatulkovat“ herce podle divadelních žánrů, ale začít vychovávat „celistvého“ herce, který nepopírá ani slovo, ani pohyb a dokáže pracovat s celou škálou vyjadřovacích prostředků; tedy konečně přijmout „jediné“ herectví. „To byl první historický výsledek nostalgie.“³⁹ Nostalgie stála u počátku procesu, který nasměroval divadelní výzkum na západě k otázkám výchovy herce a odsunul, nakolik to šlo, otázku provozu a trhu. Západní divadelník, zařazovaný do té doby tradičně podle žánru jako herec, tanečník, mim, zpěvák nebo akrobat, snil o jednotě a důstojnosti umělce. Tehdy zakusil nostalgii po celistvosti, po individualitě herce

³⁷ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 67.

³⁸ Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 47.

³⁹ Barba používá slovo nostalgie v jeho původním významu – jako mučivou touhu po návratu a vznešenou výsadu chudých zemí.

v etymologickém významu in-dividuus, nedělitelný, zakusil nostalgii po *totálním herectví*.⁴⁰

Téměř na všech českých divadelních školách přitom až dodnes chybí systematická výuka fyzického jednání. Ta by měla učit studenty, že pohyb není jen automatickým doplňkem jevištní akce, který se děje mimoděk vlivem zakódovaných biologických, fyzických či kulturně a sociálně podmíněných reakcí, nýbrž že je prostředkem k vyjádření duševního rozpoložení a vztahu člověka ke světu, cestou k hledání sebe sama. Proto vedle vlastního fyzického tréninku musí existovat aplikace fyzických zkušeností na jednání, rozvoj jevištních situací v souvislosti s budováním charakteru a psychologie postavy, při improvizacích, v „roztančení prostoru“, při hlasové a hudební výchově atd. „Evropské divadlo rozděluje, zvyklo si na úzce specializované obory a zapomnělo na kontext. To v užším slova smyslu platí i u dílčích elementů. Například hlasová výchova spočívá často v tom, že herec stojí a ‚zušlechťuje hrdlo‘. Pojďme se ale hýbat, zapojit dech, pochopit anatomickou přítomnost všeho na všem a dokážeme s hlasem daleko větší divy.“⁴¹

2.1. Katedra fyzického herectví na Institut del Teatre v Barceloně

Proto si velmi cením zkušenosti, kterou jsem získala během dvouletého studia fyzického herectví na Institut del Teatre v Barceloně v letech 2007–2009.⁴² První rok jsem v rámci studentské mezinárodní výměny Erasmus prošla řadou předmětů napříč všemi ročníky. Druhý rok jsem se pak jako externí student herectví absolvovala se třetím ročníkem proces vzniku tří autorských pohybových projektů, které byly prezentovány nejen na půdě školy, ale také na několika divadelních festivalech. Tato zkušenost byla pro mě nenahraditelná a dodnes ji zúročuji ve své

⁴⁰ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 123.

⁴¹ Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 48.

⁴² Systém výuky na barcelonské škole jsem přiblížila již ve své diplomové práci, v této kapitole se pak pokouším o detailnější vhled do problematiky.

režijní i pedagogické profesi. Způsob výuky, s jakým jsem se tu setkala, je podle mého názoru univerzálně aplikovatelný na všeobecnou výchovu herce.

Systém výuky v Barceloně je postaven většinou tak, že v dopoledních hodinách se vyučují předměty rozvíjející pohybovou zdatnost a seznamující studenty s pestrou škálou pohybových technik a metod (každý předmět probíhá 2x – 3x týdně většinou po hodině a půl), které až na výjimky (jako např. akrobacie) rovnou zasazují do hereckého jednání. V odpoledních hodinách pak student navštěvuje takové předměty, které ještě hlouběji rozvíjejí konkrétní technické dovednosti a metody v hodinách herecké interpretace. Vedle toho mají studenti dopoledne také teorii divadla, kterou rovněž aplikují v praxi v delších odpoledních blocích (např. literaturu a divadelní teorii aplikují v předmětu dramaturgie). Každý semestr vede odpolední hodiny „techniky interpretace“ jiný pedagog, který využívá rozdílných přístupů, a učí tedy herectví pokaždé z jiného úhlu pohledu. Na konci každého semestru pak probíhají intenzivní workshopy, někdy až měsíční, které buď více do hloubky studují probíranou techniku, nebo přicházejí s technikou mimo rámec vyučovacích předmětů (např. klauniáda, kabaret apod.).

Všechny předměty se neustále doplňují a osvojené principy pomáhají herci „být přítomen“ na jevišti. I výuka textů a monologů se děje v rámci pohybové a dechové aktivity. Hlas se nevyučuje individuálně, ale vždy v návaznosti na skupinu, na skupinové dýchání. Navíc herci jsou nuceni dramaturgicky přemýšlet o svých výstupech, samostatně připravují i větší jevištní celky a jsou v těchto pokusech sami sobě autorem i režisérem. V první a druhém ročníku mají studenti každé odpoledne hodiny herecké interpretace, ve třetím a čtvrtém ročníku pak tzv. „dílnu herectví“, která končí vždy po třech měsících představením. Každá dílna, podle pedagoga, pracuje s jinou technikou, tzn. student má prostor na zkoumání možností využití dané techniky v rámci svého hereckého myšlení i v rámci celé jevištní kompozice. (Osobně jsem absolvovala tři tyto tříměsíční dílny se zaměřením: pantomima a tělesný výraz, moderní tanec, objekty a loutka.) Ve čtvrtém ročníku je toto divadelní zkoumání ještě intenzivnější.

V Barceloně jsem se setkala s výukou, která po celé čtyři roky neustále udržuje každé dopoledne trénink různých technik (na rozdíl od pražské DAMU, kde se ve čtvrtém ročníku již „jen“ zkoušejí inscenace. Toto „jen“ záměrně zdůrazňuji, protože herec se domnívá, že po studiu se rozvíjí pouze v rámci procesu zkoušení.). Studenti jsou svědomití, mají vnitřní řád. Výuka probíhá denně od 9.00 do 18.00. Z vlastní zkušenosti však mohu říct, že studenti často zůstávali někdy

až do desáté hodiny večer, aby ještě trénovali, popř. připravovali domácí zadání (různá cvičení apod.), které dostávali téměř denně. Směli na předmětu chybět pouze dvakrát, neexistovalo přijít pozdě. Naopak, očekávalo se, že přijdou včas natolik, aby byli před začátkem hodiny rozehřátí. Typická pověst bohémských herců neexistovala. Přestože se hovoří o španělském „mañana“, disciplinovanost a pracovitost byla mimořádná. Po večerních představeních nikdy nešli pít, pokud věděli, že druhý den hrají. Tento přístup jsem později zaznamenala u všech lidí, kteří pracují s tělem (zvláště v případě nového cirkusu), neboť chápou jeho potřeby, váží si ho jako nástroje, který nutně potřebují, a musí proto o něj pečovat.

Příklad výuky pohybového herectví ve školním roce 2007–2008 Institut del Teatre v Barceloně

Ročník	Dopolední předměty – každý 90 minut (teoretické většinou 1x týdně, praktické 2x–3x týdně), ve 4. ročníku 3 hodiny	Odpolední předměty – většinou 3–4 hodiny
1.	Technika pohybu (základy) Výraz těla I. Hlas I. Akrobacie I. Moderní tanec I. Hudba Literatura a divadelní teorie Teorie a historie umění Loutky a objekty	Technika interpretace – Fyzické jednání Technika interpretace – Neutrální maska Technika interpretace – Improvizace Technika interpretace – Práce s textem Sborový zpěv Literatura a divadelní teorie
Intenzivní workshop	Klaun – červen (4 hod. denně)	
2.	Výraz těla II. Hlas II. Akrobacie II. Moderní tanec II. Moderní tanec III. Pantomima I. Pantomima II. – Moderní mim Decrouxa Hudba II. Divadelní šerm Literatura a divadelní teorie II.	Technika interpretace – Loutky a objekty Technika interpretace – Komédie dell'arte Technika interpretace – Technika Decroux Technika interpretace – Práce s textem Dramaturgie I. Literatura a divadelní teorie
Intenzivní workshop	Neutrální maska – září (4 hod. denně) Komédie dell'arte – červen (3 hod. denně)	

3.	Akrobacie III. Hlas III. Biomechanika Pantomima III. Pantomima IV. Šerm II. Hudba III. Hudební repertoár Plastická řeč Líčení Teorie a historie umění II. Literatura a divadelní teorie III. Konstrukce loutek	Technika interpretace – každé odpoledne 3–5 hodin; použitá pohybová technika se střídá každé 3 měsíce, končí představením
Intenzivní workshop	Klaun II. – září (4 hod. denně) Herectví na kameru – červen (4 hod. denně)	
4.	Moderní tanec IV. Biomechanika II. Technika hlasu v pohybu Herecká dramaturgie II.	Technika interpretace – každé odpoledne 3–5 hodin, použitá pohybová technika se střídá každé 3 měsíce, končí představením

Pozn.: (některé předměty se v druhém semestru prostřídávají)

2.2. Studium režie-dramaturgie na KALD DAMU v Praze⁴³

Zkušenost z barcelonské školy mě ovlivnila v přístupu k výchově všestranného herce, mé divadelní koncepční myšlení pak výrazně posunulo setkání s některými pedagogickými osobnostmi na pražské DAMU. Měla jsem to štěstí studovat režii a dramaturgii na KALD DAMU u takových profesorů jako Josef Krofta, Karel Makonj či Miloslav Klíma. Ti totiž vedli studium režie a dramaturgie jako systém otevřeného procesu, ve kterém se student učí pracovat se všemi divadelními komponenty, být si vědom jejich významových rovin a vést je ke vzájemné symbióze. Za základ jejich přínosu považuji, že mě naučili přistupovat k jevištnímu celku skrze téma a metaforu.

Proč na nás studenty režie a dramaturgie měli celoživotní vliv? Úskalí při výuce uměleckých oborů tkví v tom, že se studenti snadno stávají kopiemi svých pedagogů, v myšlení i poetice, a na školách se tak množí plagiáty umělců. Pedagogický talent těchto profesorů však spočíval v tom, že dokázali naučit, jak

⁴³ Katedra alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty Akademie múzických umění.

budovat divadelní situaci, jak koncepčně myslet a jak si být vědomi všech jevištních komponentů, aniž by nám pokřivili naše vlastní vidění světa. Nikdy neříkali, jak se věci mají dělat, ale vždy komentovali, co v rámci našeho uvažování nefunguje a proč. Nikdy dopředu nevyklučovali žádnou možnost. Jejich způsob učení byl postaven na kladení otázek. Co, proč a jakým způsobem? Cestu objevování však nechávali na nás. Dokázali nás tak naučit řemeslu, ale zároveň nám nevzít sebe sama.

Hlavním vedoucím mého ročníku byl profesor Josef Krofta, nejen mimořádný režisér a osobnost světového rozměru, ale i výjimečný pedagog. Jako studenti jsme k němu měli veliký respekt, uměl nám slovníkem jemu vlastním vynadat a zároveň jsme věděli, že za námi vždycky stojí. Vnímali jsme ho všichni jako našeho divadelního "tátu" a zůstal nám oporou, průvodcem a rádčem i v našem následném profesionálním působení. Divadelním světem režiséra Krofta byly metafory; avšak zakořeněné v zemi. Tedy síla jeho obrazného myšlení spočívala v tom, že byla pevně ukotvena v realitě. Za vše mluví jeho oblíbená reakce, když sledoval naši práci: „Já jsem jen obyčejný sedlák, já tomu prostě nerozumím.“ Jako studenti jsme se pouštěli do „velkých filozofií a metafor“, ale ty nám „lítaly ve vzduchu“. Naučil nás, že chci-li udělat ze sklenice studnu, musím nejprve vědět, že je to sklenice. Ta se potom může už proměnit v cokoliv. Toto zajímavým způsobem dokládá E. Barba na příkladu japonského umění aranžování květu *ikebany*:⁴⁴ „Případ ikebany ukazuje, jak abstraktní významy vznikají na základě přesné analýzy a transpozice fyzikálního jevu. Kdybychom vyšli od těchto abstraktních významů, nikdy bychom nedospěli ke konkrétnosti a přesnosti ikebany, zatímco vyjdeme-li od přesnosti a konkrétna, získáme tyto abstraktní významy.“⁴⁵

Krofta své studenty režie ovlivnil i v tom, jak uměl pracovat s minimalismem. Z jednoho divadelního prostředku dokázal vytvářet různorodá prostředí a světy. Říkával, že inscenace by se měla „dát sbalit do kufru“; a hlavně netrvat déle než hodinu (jak s úsměvem dodával). Krofta byl člověk hravý, bodrý, s velkou dávkou humoru a jeho zemitost mu pak umožňovala odlétnout do snového světa.

⁴⁴ Toto umění je známé také jako kadó „cesta/umění květin“. Ideogram pro ikebanu znamená „dát květinám život“. Na rozdíl od dekorativního aranžování květin v západních zemích se japonská ikebana snaží vytvořit harmonii lineární konstrukce, rytmu a barvy. Zatímco lidé na západě zvýrazňují množství a barvy květin a soustředí svou pozornost hlavně na jejich krásu, Japonci zdůrazňují lineární aspekty aranžování a věnují stejnou pozornost váze, stonkům a listům jako květům. Celá struktura aranžování je založena na liniích, které alegorizují nebe, zemi a lidstvo.

⁴⁵ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 100.

Dramaturg Miloslav Klíma mě naučil myslet v kontextu celkové kompozice a dokázat obětovat třeba i nejlepší obraz či nápad z celé inscenace, pokud se kvůli němu rozpadá celek. Celou svou režijní praxi si pak neustále připomínám jeho poučkou: prvotní nápad je většinou ten správný, musíme ho ale zahodit a urazit dlouhou cestu, než se k němu oklikou nakonec vrátíme zpět. Kdybychom ale u toho nápadu zůstali hned na začátku, zůstal by povrchní a prázdný. Nyní je obohacen o složitou cestu, a naplněn tak spodními proudy poznání. V tvořivém procesu to platí obecně. Tato poučka je aplikovatelná tudíž i na výzkum hereckého těla. Při improvizaci se spontánně objevují – alespoň v určitých momentech – pohyby (či pohybové mikrosituace), o nichž v ten okamžik víme, že vznikly z nějaké hlubinné pravdy, jsou tady a teď. Když je však vypreparujeme a chceme je hned použít, nacházíme jen prázdnou formu. Musíme s nimi pak dále intenzivně pracovat, podrobovat je zkoumání, kritice, přehodnocování, abychom je znovu našli ve výsledné choreografii, v níž je poznáváme, a přece jsou jiné, plnější, hutnější, obohacené procesem, kterým prošly.

Všichni tři zmínění pedagogové, Makonj (a jeho hodiny plné sledování vztahů herce a loutky, aplikování režie na šachovou partii apod.), Krofta a Klíma, měli zásadní vliv na mé divadelní smýšlení, byli mi a stále jsou oporou v mém divadelním výzkumu a hledání.

Musím říci, že jsem vděčná za kombinaci obou studií, kterými jsem prošla. Barcelonská katedra fyzického herectví mi otevřela dveře poznání mého těla a naučila mě řadě hereckých tělesných technik, které mi následně pomohly v mém uměleckém vyjadřování i při práci s hercem. Při režijním studiu na pražské DAMU jsem se naučila jak stavět základní divadelní situace, myslet v rámci celé jevištní kompozice a zároveň jak tlumočit svůj svět skrze metafory.

2.3. Celoživotní trénink – zdroj tvořivosti

Doposud jsem mluvila o studiu na školách, nicméně studium by mělo být celoživotní záležitostí. Naučené techniky a dovednosti by měl umělec neustále rozvíjet, aby zůstal „živým“ organismem, pohotovým přijímat impulzy. Herectví v tomto ohledu je snad jediné umění, které opomíjí pravidelný trénink a celoživotní vzdělávání. Tanečník či hudebník musejí neustále cvičit svou techniku, aby neztratili zručnost. Hercům přitom pravidelný trénink „bylostně“ chybí. Bylostně i v jiném slova smyslu: trénink by měl v herci posilovat vnitřní energii, udržovat ho ve schopnosti „být jsoucím“, „bylostným“, tedy činit ho „ontologickým“ hercem. „Divadlo je jedinou uměleckou disciplínou, která důsledně nevyžaduje průběžný trénink praktikujících divadelníků. Výsledkem jsou neohební a nepřizpůsobiví herci, kteří se často cítí nespokojení a neinspirovaní /.../ Trénink upevňuje vztahy, rozvíjí dovednosti a vytváří možnost kontinuálního růstu /.../ Umožňuje hercům a jejich spolupracovníkům cvičit si v rámci denní přípravy představitivost a používat k tomu čas a prostor jako základní nástroje. Tento každodenní trénink udržuje plynulý pohyb umělecké mízy, vytváří soudržný umělecký soubor a umožňuje jednotlivcům i skupině mluvit jazykem jeviště.“⁴⁶

Tréninkem se zvětšuje rozsah dovedností, a umožňuje tak větší rozmanitost. Ve většině moderních metod se trénink stává přirozenou součástí divadelního slovníku. „Idea a praxe hereckého výcviku doznává značného rozkvětu v Grotowského Wroclavské divadelní laboratoři v šedesátých letech. Počínaje Grotowským se slovo trénink stává přirozenou součástí západního divadelního slovníku.“⁴⁷ Podle Grotowského neoznačuje pouze fyzickou přípravu, tedy schopnost ovládat a řídit vlastní tělo, ale také osobnostní růst herce nad rámec profesionální úrovně neboli *tělesnou inteligenci*. Grotowski věří „že divadlo nemůže být samo o sobě cílem; divadlo má být – jako tanec či hudba v některých dervišských řádech – nástrojem, prostředkem sebepoznávání, sebezpytu /.../ Herec má sám sebe za oblast studia.“⁴⁸ Podle dalšího divadelního antropologa a režiséra Petera Brooka pak musí herec „sloužit vtělení představy do člověka, která

⁴⁶ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 27.

⁴⁷ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 249.

⁴⁸ Grotowski, J. In: Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 81.

je větší než to, co si myslí, že zná. Tomu musí sloužit svými vysoce připravenými schopnostmi. Proto také musí na sobě pracovat a nepolevit v tréninku.“⁴⁹

„Není to pouze poznávání nejrůznějších technik, co herce činí tvůrčím a svobodným, ale též samostatnost, otevřenost, schopnost sebereflexe, píle, sledování nových proudů a systematický trénink. Ve stejné míře to platí u režiséra. Nesmí se uzavírat do jednoho divadelního žánru či druhu, ale neustále vyhledávat a přijímat nové podněty, zajímat se o světovou produkci a být přístupný všem vyjadřovacím prostředkům.“⁵⁰ Herec/režisér musí být vnímavý ke všem divadelním komponentům a být schopen s nimi pracovat. To v žádném případě nepopírá možnost volby dominance jedné techniky či jevištního komponentu, skrze něž chceme v jevištní kompozici vyjádřit své téma a emoce, ale musíme si být této volby vědomi. Potom konečně nebudeme mluvit o činoherním, pohybovém či loutkovém herci/režisérovi, ale o takovém herci/režisérovi, který upřednostňuje určitý výrazový prostředek, protože právě on mu umožňuje nejpřesněji transformovat téma. Taková výchova herce/režiséra vede „k silnějšímu vědomí, to vede k většímu rozhodnutí, větší rozhodnutí vedou k větší svobodě. V okamžiku, kdy jsme si vědomi celé škály možností, není nutné pracovat se všemi zároveň. Máte svobodu se rozhodnout. Nikdy už nejste svázáni nevědomím.“⁵¹

Všichni reformátoři zdůrazňují trénink. V něm velkou roli hrají cvičení různého zaměření: *Biomechanická a fyzická cvičení* (tlaky, skoky, tahy, mobilizace energie apod.); *plastická cvičení*, která mají kultivovat tělesnou výraznost – podle Grotowského základním předpokladem tělesného pohybu má být schopnost vytvářet představy, které nejsou imitacemi; *hlasová cvičení*, v nichž se výrazně pracuje také s dechem. Řada cvičení se zaměřuje také na obličej a jeho mimiku. Pro Grotowského jsou *tvář* a *oči*⁵² nejen nejbezprostřednějším zjevovatelem vnitřních impulzů, ale rovněž místem silných automatismů. Tyto „masky“ je proto potřeba odstranit pohybem, rytmem apod. Téměř všechny metody také považují za podstatné trénovat chůzi.

Barba konstatuje: „Pravidlem zůstává, že herec neprovádí série cviků, které by nebyly výsledkem určitého záměru. Herec musí do cvičení vnést oživení,

⁴⁹ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 238.

⁵⁰ Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 51.

⁵¹ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 30.

⁵² Grotowského cvičení *tváře a očí* vycházejí z divadla kathakali.

rytmus, intenzitu a význam, jak to požadují jeho impulzy. Rytmus znamená varírování, pulsování a je v protikladu k monotónnímu a rozvláčnému tempu.⁵³ A Grotowski zdůrazňuje, že v tělesném výrazu nikdy nesmí jít o imitaci věcí a jevů, ale vždycky o vnitřní či vnější impulz (impulz partnera a skupiny), který vede k „celostnému“ tvaru. Jedním z důležitých rysů Grotowského metody je pravidlo, že se nesmí zasahovat do organického chování těla herce, ale odstraňovat překážky, aby mohlo dojít k nejbezprostřednějšímu a spontánnímu výrazu vnitřního impulzu. Tato spontánnost však musí být sevřena velmi přísnými pravidly. Herec musí trénovat „duchovní tělo“, které má paměť, není tedy ovládáno mozkiem, ale je „myslícím tělem“ s jednotou psychiky i fyziologie. Tato jednotu mu umožňuje reagovat na podněty. Pokud není tělo oživováno mentálními procesy, zůstane jen tělem sportovce. „Fyzický trénink dovoluje herci nový způsob chování, odlišný způsob pohybu, jednání, reagování. Avšak tyto nově získané dovednosti se vyčerpávají v plytkosti, zůstávají-li na povrchu, nezasahují-li ony hluboké osobní vrstvy, tvořené myšlenkovou aktivitou, psychikou a nervovou soustavou dotyčné osobnosti. Díky mostu sklenutému mezi tělesnou a mentální stránkou člověka dochází k lehkému posunu vědomí, který umožňuje vymanit se ze setrvačnosti, ze stejnotvarého opakování.“⁵⁴

Každá metoda tedy zdůrazňuje, že má-li být herec celistvý, musí perfektně ovládat nástroje svého vyjadřování. Poté může svobodně tvořit, neboť vybírá z množství právě takový prvek, který ho dovede k přesnému fyzickému impulzu, k přesnému jednání. A právě proto je zapotřebí celoživotního tréninku. Ten je však možný smysluplně uskutečňovat jen v rámci dlouhodobě fungujícího souboru. „Trénink není totožný se zkouškou. Zkouška jednoznačně směřuje k výsledku (tj. představení), ale trénink nikoliv. /.../ Trénink je nezávislý na zkoušce. /.../ Jsou to dvě paralelní koleje: jedna je trénink a druhá zkouška+představení. Tyto koleje umožňují vlaku – tj. skupině a její činnosti – postupovat vpřed.“⁵⁵ Díky důslednému tréninku ožívujeme vnitřní tep skupiny, který otevírá dveře spontánnosti a tvořivosti. A „tvořivost je přece objevování toho, co ještě neznáme.“⁵⁶ Herci potřebují mít čas na hledání, protože „existuje mnoho prvků, souvisejících

⁵³ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 63.

⁵⁴ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 37.

⁵⁵ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 55.

⁵⁶ Grotowski, J.: Od divadelního souboru k umění vehikulu (kapitoly 1–3). *SaD*, č. 6, r. 7, 1996, s. 132.

s řemeslem, které vyžadují dlouhodobou práci. A ta je možná jen, když je tu soubor."⁵⁷ Dle Grotowského jen existence souboru opravdu umožňuje tvůrčí objevy.

⁵⁷ Grotowski, J.: Od divadelního souboru k umění vehikulu (kapitoly 1–3). *SaD*, č. 6, r. 7, 1996, s. 133.

3. METODIKA PRÁCE S HERCEM

„Kolik omezení, ale jaká je v tom omezení síla!“⁵⁸

Studujeme-li metody velkých reformátorů divadla 20. století od Stanislavského a jeho následovníků, přes modernisty Appiu a Craiga, Mejercholdovu biomechaniku, francouzské „obnovitele“ herectví Coupeaua, Dullina, Jouveta, Decrouxe, Lecoqa a konče slavnými antropology divadla Artaudem, Brookem, Grotowským a Barbou, zjišťujeme, že se v základních principech všechny shodují. Všichni ve svých přístupech zdůrazňují potřebu „celistvého herce“ a „pravdivého“ divadla a všichni do jednoho se odvolávají k tělu jako základnímu prostředku, skrze nějž lze k této celistvosti dojít. Za zásadní také považují soustavný fyzický trénink herců. Na rozdíl od východních kultur, ve kterých je za tisíciletí v rámci jednotlivých metod kodifikován celý fyzický slovník a systém pravidel, tito reformátoři přicházejí spíše s fyzickými principy než s přesně daným kodexem.

Jedinou výjimku snad tvoří moderní mimos Étiennea Decrouxe.⁵⁹ První generace jeho následovníků Steven Wasson a Corinne Soum učí dodnes s posvátnou nedotknutelností etudy přesně dle Decrouxe. Jejich žáci Oliver Pollak či Stephan Levy jsou svými odklony od dodržování této čistoty považováni doslova za kacíře. Se všemi zmíněnými lidmi jsem měla tu čest se potkat a pracovat, a hovořím tak z vlastní zkušenosti. Shlédla jsem rovněž celou řadu představení, která s metodou Decrouxe pracují. Došla jsem k závěru, že důsledně aplikovaná metoda může ustrnout v rovině řemeslné dokonalosti. A to je problém, který se týká právě některých následovníků této metody. „Nebezpečí izolace je v tom, že čistota může být uchována za cenu sterility. Mistři, kteří izolují své studenty v pevných pravidlech, která nesmějí být zpochybněna, aby si uchovala svou sílu, a zůstávají proto odříznuta od užitečného srovnávání, jistě kvalitu svého umění udrží, ale ohrozí jeho budoucnost.“⁶⁰

⁵⁸ Kott, J.: Dvě strany (Grotowski and hranice). *SaD*, č. 9, r. 2, 1991, s. 66.

⁵⁹ Decroux, Etienne (1898–1991): francouzský herec, mim a divadelní pedagog, zakladatel moderního mimusu.

⁶⁰ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 90.

Zúčastnila jsem se workshopu Stevena Wassona a Corinne Soum. Čtrnáct dní jsme se důsledně učili několik vybraných etud podle Decrouxe; ovšem pouze jako sérii fyzických úkonů. Je to velmi náročná technika. I přes již roční zkušenost z Institut del Teatre z hodin jejich žáka Stephana Levyho jsem nebyla schopna tato cvičení přesně artikulovat. A proto se ptám: K čemu má sloužit takový workshop? Je možné si za 14 dní osvojit vybraná cvičení, když sama technika se intenzivně studuje minimálně 3 roky? Není. Co by tedy mělo být cílem takového workshopu? Dle mého názoru by měly v rámci dané techniky být ukázány možnosti tělesného vyjadřování a způsob myšlení. Účastník by se měl spíše seznámit s určitými principy, které vzápětí použije jako prostředek k jednání, než pilovat fyzickou preciznost dílčího prvku, jenž v krátkém časovém horizontu nemůže zvládnout. Je rozdíl, zda pedagog vede dílčí workshop či zda se může několik let věnovat systematické výuce.

Při práci s hercem vycházím ze zkušeností získaných během dvouletého studia pohybového herectví na Institut del Teatre v Barceloně. Nadále se sama účastním řady workshopů světových osobností v oblasti fyzického divadla, tance a nového cirkusu.⁶¹ Vedle osobní herecké zkušenosti reflektuji především své zkušenosti coby pedagog a režisér. Vedla jsem celou řadu různě zaměřených workshopů pro rozdílné cílové skupiny, realizovala jsem pohybovou spolupráci k některým představením a pracovala s herci v rámci svých vlastních inscenací. Při práci s různorodými skupinami je zajímavé sledovat, jak herec nezkušený pracovat s fyzickým jednáním je na tom ve výsledku totožně jako amatér. Stejně tak na tom je i „cirkusák“ či tanečník, kteří sice perfektně ovládají techniku těla, ale neumějí ji používat jako prostředek ke sdělování emocí a myšlení. Ve všech případech je tedy znát, jak silná separace se zakořenila v rámci jednotlivých žánrů. Jako režisér ‚netanečník‘ si tak můžu dovolit opravovat i tělo tanečníka, pokud mám pocit, že se uzavírá do formy bez vnitřního sdělení. A naopak řada neherců dokáže své necvičené tělo využít tak, že jednají přesněji než profesionální herci.

Intenzivně se opírám také o zkušenost s tříletým vedením oboru Performerství, který spadal pod studijní program Divadelní tvorba v netradičních prostorech při Katedře alternativní a loutkového divadla DAMU v Praze. Právě zde jsem mohla dlouhodobě sledovat herecký vývoj studentů a věnovat jednotlivým cvičením dostatek času. Sama jsem tím rozvíjela své pedagogické schopnosti, jak

⁶¹ Např. Daniel Gulko, Fatou Traoré, Corinne Soum, Steven Wasson, Mossoux Bonté, Kefar Nahum ad.

poznamenala má studentka Tereza Kerle: „Taky, jestli to smím říct, pozoruju tvůj postupný vnitřní růst v pedagogickém vedení, neb nyní jsi na hodinách ještě mnohem více pro nás, jako bys sama v sobě byla jistější a nepotřebovala nám ukazovat, jak a co ty, a tím je více prostoru pro nás studenty a pro tvoje postřehy k nám samým, tady a teď, v přítomnosti, a jsou to postřehy velmi trefné a já jsem za to ráda.“ Podobnými reflexemi studentů, které jsou ideální zpětnou vazbou, také budu své výklady a poznatky dokládat.

Základním pilířem mé práce se studenty a herci je **fyzické jednání** osvojované pomocí cvičení. „Divadelní umělci na Západě dnes nemají organický repertoár ‚rad‘, o který by se mohli opřít a který by jim usnadnil orientaci. Jedinou oporou jim je text hry a pokyny režiséra. Postrádají pravidla jednání, která by jim pomohla řešit praktické úkoly a přitom neomezovala jejich uměleckou svobodu.“⁶² A pravidla jednání jim mají poskytnout právě konkrétní cvičení, rozvíjející různé dovednosti a schopnosti. „Četná cvičení mají za účel nejprve herce uvolnit, aby sám v sobě mohl objevit, co je v něm ukryto. Potom ho nutíme přijímat slepě vnější pokyny, aby taháním za beztak nesmírně citlivé ucho mohl v sobě zaslechnout záchvěvy, které by jinak nebyl s to vnímat.“⁶³ Talent nestačí. Je sice podstatou hereckého umění, ale teprve poznáním konkrétních technik, tedy souboru vyjadřovacích možností, se v herci „najednou prolomí hráz a zakouší pak velikost svobody spoutanou nejtuzší kázní.“⁶⁴ Grotowski mluví o podnětech k *sebeprojevození* herce a zdůrazňuje, že sebevyjádření je možné jen precizním nasměrováním.

Cílem fyzických cvičení je odblokovat v člověku nános kulturně-sociálních principů (o nichž se domníváme, že jsou primárním prostředkem sdělování), otevřít v něm citlivost vůči přirozeným impulzům a pokusit se alespoň částečně dospět k herectví, které není předstíráním, napodobováním, ale „autentickým činem jednajícího člověka“⁶⁵. Všechna fyzická preciznost by měla vést k připravenému pohotovému tělu, které je v rámci své technické připravenosti *svobodné* v procesu tvorby. Herec prožívá svou přítomnost na jevišti, nesnaží se

⁶² Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 89.

⁶³ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 159.

⁶⁴ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 159.

⁶⁵ Grotowski, J. In: Jabłońska, M.: *Zpěv tanec – tanec ducha*. Polské antropologické divadlo. *DISK*, č. 15, r. 21, 2006, s. 137.

„ztotožnit s postavou, nýbrž z ní učinit součást své existenciální zkušenosti“⁶⁶. Tedy, jak říká Grotowski, nesmí se zasahovat do organického chování herce, jen odstraňovat překážky, které herci klade jeho fyzický a duševní aparát, aby došel k bezprostřednímu a spontánnímu výrazu vycházejícímu z vnitřního impulsu. Hlavní nejsou cviky samy o sobě, ale pochopení, jak a proč je cvičíme.

V mé pedagogické a režijní činnosti nelze mluvit o nějaké konkrétní technice či metodě. Žádnou z metod velkých divadelních reformátorů a tanečníků neovládám natolik, abych ji mohla vyučovat jako celistvý systém. Při výchově otevřeného „jsoucího“ herce vycházím z kombinace různých technik a cvičení tak, aby co nejúčinněji rozvíjely tělesnost i myšlení herce a tvořily ho „vědoucím“. Studenti vnímají pozitivně tento všestranný přístup: „Je pro mne velmi cenná různorodost přístupů, a to že zkusíme věci z různých stran, stejně tak ale i to, že jdeme do hloubky a jednotlivé techniky jen neochutnáváme, ale skutečně se jim věnujeme a máme čas je zkoušet opakovaně.“ (Tereza Kerle).

Cvičení často dále rozvíjím podle potřeb dané skupiny a podle okolností, které náhle vykrytalizují v dané situaci, a to někdy až do podoby jakési jevištní mikrokompozice. „Ostatně, neexistují cvičení, jejichž výsledek bychom mohli znát předem, pokaždé vychází něco jiného, protože každý do toho vstupuje z jiné aktuální úrovně. Proto je nebezpečné hledat přímo kreaci, lepší je prostě hledat, hledání samo je tvořivé.“⁶⁷ Otevřenost k momentálnímu dění je velmi důležitá nejen při tvorbě představení, ale i při výuce. Studenti si tak uvědomují, že jsou určité techniky, které přinášejí formu, ale jednající člověk je teprve naplňuje, a tudíž proměňuje: „Bavilo mě a pořád mě na tobě baví, že máš něco připravené, ale nedržíš se toho pevně, prostě cítíš nějak jinak atmosféru, cítíš, že je potřeba udělat něco jiného, a to uděláš. To se mi líbí, považuju to za odvážné a potřebné. Někdy tě nadchne něco jiného natolik, že se vůbec nevrátíš k tomu původnímu. Má to tak asi být.“ (Lenka Huláková).

U některých cvičení jsem už i zapomněla jejich původ a neumím přesně odlišit, co je moje „investice“. Přesně to vyjádřil můj student Antonín Brinda: „Veronika v rámci svého přístupu zvolila mj. aplikaci technik francouzského herce a mima Etienna Decrouxe, byť s odstupem dvou let je pro mě značně obtížné jasně

⁶⁶ Grotowski, J. In: Jabłońska, M.: Zpěv tanec – tanec ducha. Polské antropologické divadlo. *DISK*, č. 15, r. 21, 2006, s. 137.

⁶⁷ Grotowski, J. In: Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 65.

formulovat, které cvičení bylo Decrouxovo, které převzato od jiného mistra, které Veroničiným vlastním vynálezem.“

Nemám jednoznačně danou metodiku ve smyslu, jak by cvičení měla být seřazena. Každopádně každá lekce (i divadelní zkouška), trvající 3–4 hodiny by měla začít minimálně půlhodinovým (někdy až hodinovým) tréninkem, ve kterém se rozehrje tělo. Hranice mezi rozcvičkou a následným rozvíjením konkrétních dovedností je většinou jen málo zratelná. Pro rozcvičku je vhodné volit taková cvičení, která připravují tělo na následující úkoly. Používám v podstatě dva typy rozcviček podle vydané energie: rozcvička dynamická a crescendová. Ani jeden typ by neměl končit vyklidněním (na rozdíl od závěru), ale pocitem, že je plně aktivováno mé tělo a připraveno k akci. Výjimečně, je-li série lekcí několik dní za sebou, začíná se rozcvičkou „masážního“ typu, která ovšem opět končí v dynamice. *Dynamická rozcvička* je zaměřena na chůzi, běh, skoky, tenzi a uvolňování, na skupinovou práci, a to především v kruhu. Při *crescendové rozcvičce* se vychází od minimálního pohybu směrem k veliké tělesné dynamice. Pro tento typ je vhodné cvičení, které začíná od pohybu prstů jedné ruky, postupně se přidávají další části těla, až se roztančí tělo celé (prsty – ruka – po loket – celá paže, to samé s druhou rukou – hlava – hrud' – trup – pánev – jedna noha po koleno – po chodidlo – druhá noha). Pak je účastník vyzván, aby opustil místo a začal využívat prostor a všechny „levely“,⁶⁸ a rozproudí tak celý prostor. Lenka Huláková v reflexi komentuje: „Mé tělo si pamatuje cvičení, ke kterému se stále vracíš. Nejdříve se hýbou jen prsty pravé ruky, pak zápěstí a přibývá loket a rameno a postupně také levá ruka, ale pohyby se nesmí slít do jednoho. Je pro mě dobré si uvědomit, kolik pohybů je možných, člověk tak nespadne do pohybového stereotypu.“

Po rozehrání těla (v němž jde o rozproudění energie) pracuji většinou s jedním tělesným prvkem či principem, který dále rozvíjím v rámci jednání, přičemž herce stavím do divadelní situace. Od jednoduchého prvku (často prostého gesta) se dostáváme k prvkům složitějším, a to způsobem neustálého vršení a rozvoje daného prvku. K fyzickým cvičením přidávám později také slovo, se kterým pracujeme zprvu pouze jako se zvukem, vnímáme jeho intenzitu, barvu, melodii. Práce s lexikálním významem slova a textu přichází výrazně později. Za zásadní

⁶⁸ „Level“ používám jako termín, kterým dělím prostor na vertikále. Rozlišuji tři levely: a) pohyby na zemi, b) pohyby v prostoru nepřesahujícím výšku předkloněného člověka a c) pohyby ve vzpřímené poloze.

také považují cvičení s maskou, neboť zahalením tváře odhalují tělo. Popisná mimika mizí, tělo se přirozeně aktivuje.

Fyzické dovednosti ihned aplikují v rámci jednání, neboť chci, aby se herec sám hledal, zakoušel, prožíval, uvědomoval. V tomto ohledu je pro mě naprosto zásadní **improvizace**, která je ovšem svázána **velmi striktně danými omezeními**. Jak mi praxe (herecká i pedagogická) už mnohokrát potvrdila, čím více prostředků herec dostane (zdánlivou volnost), tím je ztracenější. Postavíte-li ho do místnosti velké jako fotbalové hřiště a řeknete mu „žij tento prostor“, skončí povětšinou přesunem po prostoru, během, chůzí, výskoky. Zavřete-li ho však do komory na jídlo, bude se stavět na hlavu, prstem se opírat o zeď, poslouchat ji. Omezenější prostředky totiž provokují k větší tvořivosti. Herec si uvědomí možnost kombinací, variací, princip opakování, pauzu, akci a reakci. „Není třeba zdůrazňovat, že ti, kdo pracují v síti stanovených pravidel, mají větší svobodu než ti, kteří jsou /.../ spoutáni náhodností a absencí pravidel.“⁶⁹

Při práci s hercem volím většinou taková cvičení, kterými jsem sama prošla. Nečtu tak situaci „jen“ zvnějšku jako pozorovatel, ale mám za sebou její osobní prožitek. Na workshopech a při pedagogické činnosti se také často zapojuji do skupiny. Stanu-li se součástí skupiny, často mohu lépe, či alespoň „jinak“ pochopit tělesné myšlení studentů, vnímat energii skupiny zevnitř. A naopak v řadě cvičení je podstatné, aby je také student měl možnost vnímat jako pozorovatel. Chápe pak lépe mé komentáře, neboť nejen prožívá, ale také „vidí“, k čemu se vztahovaly, a sám se k tomu vyjadřuje. Často si totiž myslíme, že to, co cítíme, musí být nutně viděno. Ne vše má však sílu transpozice, tedy přenesení emocí a signálů na diváka, a je nutné hledat proč. „Vzpomínám si, jak jsem jako divák sledovala ostatní, vnímala, jak málo prostředků stačí, jak hrálo i jen to, jak herci stojí, aniž by museli cokoli dělat. A pak, náhle... stačil hluboký nádech nebo letmý pohled. Vůbec bych chtěla ocenit to, jaký význam jsi kladla také na dívání se (pozorování). Jak část lidí pracovala a část se dívala, ale také pracovala. Vlastně možná ještě o něco víc, než ta první, protože do sebe vstřebávala vše pohledem. Dívat se, vidět, naučit se sledovat, poučit se z pohybu ostatních – pro mne zásadní!“ (Lenka Huláková). S tím souvisí další důležitý prvek výchovy herce a tím je zpětná analýza provedeného cvičení. Studenti reflektují své pocity a poznatky hned po jeho

⁶⁹ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 89.

provedení, poslouchají mé komentáře, znovu dané cvičení provádějí. „Hledání cestou analýzy prohlubuje rozdíl mezi prací pro sebe a srozumitelnou pro ostatní.“⁷⁰

Svou tříletou práci s performery na KALD DAMU jsem rozdělila tak, že první rok jsme se věnovali rozvoji fyzického jednání, druhý rok jsme hledali propojení těla s textem a třetí rok jsme se zaměřili na práci s maskou. Tento rok byl poněkud narušen tím, že jsme se v hodinách zároveň věnovali bakalářským pracím jednotlivých studentů, a chyběla tak potřebná koncentrace jedním směrem.

Cílem jednorázového víkendového workshopu (který je jakousi „ochutnávkou“ fyzického jednání) je, aby si účastníci odnesli poznání, že prostřednictvím těla mohou poznávat sami sebe, že skrze tělesné impulzy mohou jednat „bez přemýšlení“. Děním ho zhruba takto (všechny prvky jsou představeny technicky a aplikovány v přímém jednání a improvizacích):

1. den dopoledne: vnímání, koncentrace, mé tělo, chůze, partner, měkký pohled, skupina. Práce s gestem v improvizacích.

1. den odpoledne: energie, uvolnění a tenze, rovnováha, prostor. Práce s gestem – od těla k emoci, od emoce k tělu, vnitřní a vnější svět.

2. den dopoledne: princip opakování, fázování, práce s jednotlivými částmi těla a „dynamorytmy“⁷¹, plasticita, prostor. Zvuk, hudba, text jako zvuk, slovo v pohybu.

2. den odpoledne: souvislejší text versus pohyb.

Ať už využíváme jakoukoliv metodu, princip či postup, podstatné je, aby veškerá výchova k fyzickému jednání nespočívala ve snaze učinit herce dokonalým atletem či tanečníkem, ale umožnila mu pochopit své vlastní tělo (hledání kvality pohybu a možnost vyjádření v rámci svých tělesných dispozic). Mým cílem je odkrývat v herci jeho možnosti, aby se stal „živoucím“ a připraveným divadelně jednat. I když je ideálem, aby určitý fyzický prvek herci zvládli co nejdokonaleji, hodnocení by měli být s ohledem na své individuální pokroky. Je třeba nebát se pohybu („to nedokážu“), ale naučit se projektovat svým tělesným slovníkem směrem k druhému člověku. „V technice práce to je být druhému tváří v tvář při konfrontaci s něčím, co je pro náš život podstatné, v tom se najít. /.../ Existuji jen díky druhému, druhý díky mně. Sebou mohu být jen s druhým a není to věc emocí.

⁷⁰ Grotowski, J. In: Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 65.

⁷¹ Viz kapitola *Fyzikalita zvuku a slova*.

Základní úkol: hledat bez sebezpozorování, bez hraní, bez řízení se, bez zázraků. Neintelektualizovat, neteoretizovat, nic nedokazovat. Být.“⁷²

3.1. Několik výňatků z reflexí studentů

(obor Performerství ve studijním programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech při KALD DAMU v Praze)

Těmito výňatky z reflexí předznamenávám i následující kapitoly, ve kterých se zabývám rozborem pohybových principů a výkladů řady cvičení. Reflexe psali studenti na konci svého bakalářského studia a je zajímavé sledovat, které poznatky a cvičení v nich zůstaly nejvíce zakořeněny.⁷³ Postřehy studentů k druhému a třetímu ročníku studia uvádím v kapitolách věnujících se práci s textem a s maskou.

Antonín Brinda (Úvod a první rok studia)

První rok mého studia na DAMU pro mne bylo vše vzhledem k pohybovému / fyzickému divadlu velice nové. Na základní, stejně tak jako na střední škole, jsem měl vždy k tělocviku negativní vztah. Jsem špatný plavec a ještě horší lyžař, mám obtíže s bruslením a křivá záda. Na druhou stranu jsem poměrně dobrý běžec a svého času jsem byl součástí třídního fotbalového družstva aj. Celkově byl nicméně můj vztah k pohybu, sportu a tělesným cvičením rozhodně spíše odmítavý.

Od studia Performerství na DAMU jsem neměl konkrétní očekávání, zaujal mne především název oboru a jeho popis. Nehlásil jsem se tedy ke konkrétnímu pedagogovi, ani jsem neměl zájem zdokonalit se v nějaké specifické technice.

S Veronikou Riedlbauchovou se nás pět – studentů oboru Performerství – setkávalo pravidelně po celé tři roky, od začátku, až do závěru našeho studia. Spolu s Howardem Lotkerem se tak stali jakýmsi opěrnými body naší cesty ke zlepšení performerských dovedností.

⁷² Grotowski, J. In: Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 41.

⁷³ Zde uvádím jen výňatky, další jejich postřehy přikládám na jiných místech své práce.

Na tomto místě bych rád podotknul, že *obor* Performerství spadal pod studijní *program* Divadelní tvorba v netradičních prostorech, který byl také úzce propojen s *obor* Scénografie (divadelní tvorby v netradičních prostorech) a Režie/Dramaturgie (divadelní tvorby v netradičních prostorech). Studentů celkem přijatých ke studiu ve všech třech oborech bylo 15, současný stav je takový, že ke státním závěrečným zkouškám se jich chystá 9 – z toho se do finále probojovali 3 režiséři ze 6, 1 scénografka ze 4 a 5 performerů z 5. Těmito čísly bych chtěl doložit, jak vhodně byl celý *program* nastaven pro zájemce o médium performance (ve smyslu fyzického herectví, performance artu, body artu apod.), a jak podstatně méně výhodné podmínky poskytoval pro studenty ostatních oborů.⁷⁴

Nicméně abych se vrátil k mé nechuti k tělocviku, potažmo k překonávání této nechuti pomocí hodin s Veronikou (naše lekce byly pojmenovány po celé tři roky studia shodně – Psychosomatika, resp. Performerství). První rok, byl pro nás – mohu-li takto mluvit i za ostatní – rozhodně rokem iniciačním. Výuka v rámci oboru probíhala od rána do večera, pět, šest, ba dokonce v ojedinělých případech až sedm dní v týdnu (dobrá, ten ojedinělý případ nastal v praxi asi jen jednou, ale stejně). V hodinách s Veronikou (a s Howardem Lotkerem) bylo nezbytné naučit se základům práce s tělem, pohybu v prostoru, schopnosti improvizace, práce ve skupině.

Pamatuji si krásné cvičení zlepšující působení jedince na scéně, respektive poskytující jedinci sebeuvědomění si tohoto působení. Od sezení na židli ve „vypnutém“ modu, postupné probírání se a vstávání, až k plnému bytí a „zapnutí“ ve stoje. Pamatuji se, že Veronika k tomuto cvičení ráda připojovala věty typu „Nyní jste prodchnuti sluncem“. Bylo velice zajímavé pozorovat tyto změny ve *vyzařování* energie. Obdobné metafory ostatně patřily k Veroničiným stálícím. Její slovní působení vždy směřovalo daleko víc k evokování vnitřních asociací než k vnějšímu napodobování. Tedy ne „usmějte se“, ale „představte si, že něco ve vás, něco krásného a hřejivého, vás naplňuje blažeností“.

⁷⁴ K tomu Antonín poznamenává: Slušelo by se nicméně dodat, že v našem *oboru* se sešli spíše starší studenti (z nichž já jsem byl nejmladší, v době nástupu na DAMU mi bylo 21 let) a do zbylých dvou oborů byli přijati mj. 4 studenti hlásící se rovnou ze střední školy. Z nich nyní studium ukončuje jediná studentka. Úvaha z toho vyplývající je, že důvodem odchodu studentů z jiných oborů nebyly (pouze) méně výhodné podmínky těchto oborů, ale také nižší věk studentů a z něj vyplývající nerozhodnost, nevyzrállost. Není náhodou, že *program* Divadelní tvorba v netradičních prostorech byl původně zamýšlen jako magisterský.

Ještě před studiem na DAMU jsem neměl příliš valné mínění o vnějškové, deskriptivní pantomimě. Nyní jsem ji schopen docenit víc (jako ostatně libovolný tvůrčí počín, pokud je kvalitní), rozhodně se ovšem nejedná o mou favorizovanou formu vyjadřování. Velice mi tedy vyhovovalo, že tomuto druhu práce jsme se téměř nevěnovali, naopak, základem Veroničina přístupu vždy byl již zmiňovaný přístup zvnitřňující. Což ostatně souvisí i s jejím jižanským naturelem, potřebou fyzicky pociťované celotělové práce, v níž svou roli hraje fyzické zatížení, práce svalů, pečlivé naslouchání záchvěvům a impulzům vyvolávaným v těle.

Adam Krátký

Nejprve několik obecných postřehů k principům, které jsou vlastní tvé pedagogické práci a pro mě jsou podnětné v dalším rozvoji:

Hodně inspirativní je pro mě minimum prostředků a omezení, která nám Veronika často zadávala pro improvizace. Díky tomu ale vznikaly často výborné věci, protože člověk tolik netápe, přitom existuje tisíc kombinací, jak s málo prostředky fungovat. Konkrétně vzpomenu třeba cvičení s otáčením hlavy v řadě, při kterém jsme nesměli dělat nic jiného než otočit hlavou doprava, doleva – ale s různou intenzitou a hlavně v různém načasování vůči ostatním, takže automaticky vznikaly vztahy nebo příběhy. Práce s omezením je pro mě inspirativní hlavně pro moji režijně-pedagogickou práci s dětmi na dramaťáku; děti ještě víc než dospělí ocení, když mají jasné hranice toho, co v improvizaci můžou, a výborně zkoumají, co všechno s tím dovedou.

Když jsem zmínil cvičení s gestem hlavy, připomíná mi to, že to také bylo součástí určitého vývoje od prvních hodin, kdy jsme začali s gesty rukou na mnoho způsobů – rychle, pomalu, pomalu s rychlou tečkou, stacatto atd. To jsme posléze užívali v různých dalších složitějších kombinacích – to mi připomíná další věc, která je pro tvoji pedagogickou práci typická – vršení věcí, jako když se jde po schodech. Téměř nikdy jsi nezadala složitý úkol v jednom balíku, se kterým bychom se potom dlouhou dobu vypořádávali, ale naopak postupně, po jednoduchých částech, které se nabalují a nabalují.

První rok: Konkrétní cvičení, která mě oslovila, a snažím se je zařadit do různých kategorií:

Hodně z nich jsou na **práci se skupinou**, společné vnímání, reakce ad. (kruh se střídáním míst, ukazování, kde je kdo se zavřenýma očima, skupina vs.

jednotlivec, rodinná fotografie a mnohá další). Práci ve skupině a schopnost v ní fungovat vnímám jako nedílnou součást tvých hodin (například oproti hodinám s Phillipem Schenkerem a Halkou Třešňákovou, které jsou postavené více na sólové práci).

Další jsou **zážitkové, osobní** (5 gest a židle hrozně pomalým pohybem, zastavení v pozici na 20 minut, pohyb ve čtverci v reakci na hlas ostatních, jedna věta stále opakovaná u zdi apod.), které jsou pro mě hodně důležité především v osobním prožitku, a zdá se mi, že mě ovlivňují jak v každodenním životě, tak v „bytí na jevišti“.

Cvičení na rozvoj techniky **pohybu a hlasu** (druhy chůze, Decroux směry, hlasová cvičení, přítomnost na jevišti). Vnímám teď už v kontextu hlasové výuky s Annou Friedländer, která ale následovala časově později. Ovšem zajímavé je sledovat dva jiné přístupy, pro Annu je hlas hlavní médium a pro tebe, zdá se mi, byl spíš součástí technické přípravy a herecké akce.

A pak různé kombinace, do kterých si řadím třeba cvičení ještě z prvního semestru, ve kterém jsme říkali text v neexistujícím jazyce, a někdo se do toho hýbal, my jsme pak přebrali pohybový princip, který často nebyl vůbec popisný, ale až neuvěřitelně odpovídal obsahu textu.

Lenka Huláková

Přínosné pro mne bylo tvé učení tím, že jsem se pravidelně hýbala, a to hodně! Nejdřív jsem měla pocit, že nás strašně mučíš rozcvičkou, která je opravdu náročná, ale asi jsem jednoduše nebyla v žádné kondici. Časem mě to začalo bavit a pak mi přišlo, že už nás tak nemučíš, tak buď už jsi zmírnila, anebo jsem se dostala do určité kondice.

Zjistila jsem, že stačí strašně málo – tedy, že i tělo může být "ukecané" a nic nevyovídá, anebo právě řekne něco zásadního úplně drobným nebo jediným pohybem.

Nové pro mne byly různé techniky. Zjistila jsem, že je to všechno strašně náročné, a že to není jen tak, že je to dřina. Mě bavilo všechno! Nešlo mi příliš zpomalování a zrychlování a ty různé úsměvy „jako že se usmívám“ – zapnutí, vypnutí energie – necítila jsem, že by mi to šlo. Určitě to na mně ale zanechalo viditelnou stopu, že se ráda hýbu.

Je neskutečné, že se dá pohybem vyjádřit strašně moc. Byla jsem vedle z toho, jak jsem jednou poslouchala Toníčka, jak říkal nějaký text a k tomu dělal

pohyb, který jsem neviděla, ale pak jsem ho měla dělat, ten pohyb, a že jsem ho udělala téměř totožný, to jsem z toho byla celkem „paf“.

Rozdělila jsem si tvé učení takto: Co si vzpomene tělo, Co si vzpomene hlava, Co jsem si zaznamenala v zápiskách.

1. *Co si vzpomene tělo*

Moje tělo si rozhodně pamatuje cvičení na zastavený pohyb.⁷⁵ Pak mělo rádo to, jak se chodilo po diagonále – ve dvojici a jeden z dvojice vyjadřoval vnitřní svět – to se tělu líbilo moc. A ještě také na té zdi, odehrávalo se všechno na zdi dole v Divusu, to bylo silné pro tělo! Studené, mrazivé, silné. A pak s maskou, kdy jsme se měli loučit s někým milovaným, o kterém víme, že už ho nikdy nevidíme, tak to byla popravdě opravdu síla.

2. *Co si vzpomene hlava*

Hlava si vybavuje, jak jsi nás pérovala v těch miniaturních otočkách na osm, jak hlava musela jít dřív než nohy atd. A jak se to posouvalo o jednu osminu a jak jsem u toho musela myslet, i když to šlo líp, když jsem nemyslela. Jak jsme se měli z vypuštěného těla dostat s úsměvem do pevného, který mi ale moc nešel. Jak jsme dělali různé chůze, jako když jdeme na mraku nebo jako když táhneme klavír, jak pak z toho bolí nohy, i když nic netáhneme. Jak jsme šli poslepu na místo, o kterém si myslíme, že jím předtím někdo prošel, jak jsem byla vždycky blízko tomu místu, jak se to nedá hlavou vysvětlit, ale funguje to. Jak jsme strašně dlouho pracovali se židlí ve dvojicích na dialogu „Richard!“ z knihy *Úhly pohledu* od Annie Bogart. A jak se to pak dostávalo úplně jinam, do prostoru, do vzduchu. Jak jsme dělali obraz rodiny. Jak jsme se pořád snažili něco vymýšlet, ale nejlepší bylo, když jsme nic nevymýšleli.

3. *Co jsem si zaznamenala v zápiskách*

Zapsala jsem si, jak jsme dělali cvičení, v němž jeden stojí a z obou stran má lidi, které napodobuje – pak se mění vedení, až se pak ani neví, kdo koho vede. Nejen soustředění a pozornost, ale celkové vyklidnění a naladění se na další lidi. Společné myšlení. Důležité pro jakoukoliv další práci – naslouchání si. Pak o cvičení *Já tě chci / Já tě nechci* – jsem si udělala poznámku. Různé druhy pohybu: Prudký,

⁷⁵ Komentář Hulákové k tomuto cvičení viz kapitola *Vnitřní prostor těla – fenomén času*.

ostrý, zastavený. Křeč, třesavka. Výchozí bod, pohyb, upozornění na začátku, upozornění na konci, dvojitý začátek, od pomalého k rychlému, od rychlého k pomalému.

Mathias Straub (psáno v 2. ročníku Mgr. Scénografie KALD DAMU)

Přínosné: Začal jsem chápat a získal cit pro situaci; jednáním a ne prostřednictvím slova. Interpretace textu tělem, podporování významu textu tělem.

Hodiny performerství byly pro mě uvolňující a zároveň napínavé. Vzbudily ve mně kreativitu. Jako student scénografie je pro mě kreativní proces většinou dlouhý a spojený se spoustou rešerší a teoretického či konceptního uvažování. Cítím se ve svém studijním oboru často zablokovaný a mám někdy problém začít s prací. Hodiny performerství byly jiné, byl jsem nucen být na pokyn přítomný, spontánní a kreativní. Musel jsem jednat.

1. a 2. semestr: Pohybové principy – základy

Pro hodiny performerství s Veronikou bylo typické, že jsme dobře rozehráli, a zároveň se napojili na skupinu. Potom jsme se naučili pohybový princip, či pohybový materiál, s kterým jsme následně improvizovali. Díky rozehrávacím cvičením jsem měl šanci zlepšit kontrolu nad tělem, což mě fyzicky, ale i psychicky prospělo a hlavně připravilo na následující improvizaci. Zejména tyto improvizace byly pro mě z divadelního hlediska obohacující. Pomocí omezení, která jsme od Veroniky dostali, jsem byl schopen se soustředit hlavně na prostor, ostatní performery a jejich impulzy, a hlavně na divadelní situace. Někdy jsem se do situace i neplánovaně dostal. Často jsem cítil, že je potřeba jednat, nebo že se nacházím v situaci, v které nedokážu jednat, a jsem odkázán na ostatní performery, aby mně nějak přihrávali. Fungovalo to, protože jsem vždycky znal svoje možnosti a musel jsem se na ně soustředit, a zároveň jsem díky omezením měl společnou řeč s ostatními performery. Díky tomu se dalo pohotově reagovat a svými reakcemi spouštět další impulzy. Důležité bylo taky získat zkušenost, že i malá gesta, která při takovém omezení vznikají přirozeně, mají velký jevištní potenciál. Dokázal jsem jednat mnohem impulzivněji než normálně. „Nezávažnost“ a spontaneita improvizací mi ale taky dovolily, nebo spíš mě motivovaly „riskovat“ a dělat věci, o kterých jsem nevěděl přesně, jak dopadnou. Jednou Veronika řekla, že s ní pan profesor Makonj dělal cvičení, v němž měla vnímat divadelní hru jako

šachovou partii. Od té doby, co jsem začal chodit na hodiny performerství a tohle se dozvěděl, jsem začal „riskovat“ a taktizovat víc. K mému překvapení jsem dokázal zkušenosti z hodin performerství také přenést na partie šachů. Začal jsem vyhrávat.

Linda Straub

Často mě fascinoval tvůj entuziasmus. Někdy tě popadla taková nadšená nálada, někdy až nepochopitelná, která dokáže být hodně povzbuzující. Jsi dřič a bereš vážně to, co děláš. Tvoje přesvědčení je často nakažlivé. Zároveň jsi dokázala být citlivá a najít správnou hranici toho, co člověk ještě snese a co už je moc. Baví mě, že rozmazáváš hranici mezi vyučující a kamarádkou a nedržíš si akademický odstup. Člověk má tak příležitost nahlédnout nejen do tvého know how, ale i poznat skutečného člověka. Vážím si i tvé otevřenosti, že jsi nás při procesu brala za do jisté míry rovnocenné a diskutovalas s námi naše názory.

Skvělé byly improvizace v prostoru se skupinou, kdy člověk musí reagovat a zároveň je určený „jazyk“, jakým se komunikuje. Být tady a teď, nemyslet, neplánovat, ale vnímat akci a akcí odpovídat. To mi vlastně přijde úplně nejdůležitější a jsem ráda, že jsme měli příležitost to každou hodinu zkoumat. Je opravdu zázračné, když vznikne moment, kdy má člověk pocit, že je skupina napojena na stejnou telepatickou vlnu, že to nejsou jednotlivci, ale hýbe se celý živý organismus.

4. ZÁŘÍCÍ TĚLO – ENERGIE TĚLA

„Představte si alchymistickou laboratoř. Moje nástroje: elementy, z nichž se skládá lidské tělo. Moje úloha: život v přítomném okamžiku. Výchozí bod: mlčení. Tak tedy – pojďme!“⁷⁶

Být „**přítomný**“ na jevišti, což je předpoklad a prapodstata hereckého umění, znamená dokázat vysílat energii. Učit se znát své tělo a umět vědomě pracovat s pohybem je způsob, jak v sobě probudit „život“. Tato uvědomělost spočívá v tom, že nikdy nejsme pasivní. „Stojíme-li vzpřímeně, nejsme nikdy nehybní, ač se nám to tak může jevit: ve skutečnosti vykonáváme množství miniaturních pohybů, abychom přenesli svou váhu. /.../ I ta nejdokonalejší nehybnost se skládá z mikropohybů...“⁷⁷ Bytostná přítomnost herce na jevišti spočívá ve využití základních fyziologických faktorů: váhy, rovnováhy, postavení páteře či směru pohledu. Jsou-li tyto faktory aktivovány, vyvolávají „předexpresivní napětí organismu. Nové tenze vytvoří jinou kvalitu energie, učiní tělo divadelně ‚rozhodnuté‘, ‚živoucí‘. Projeví se hercova ‚přítomnost‘ neboli **scénický život – bios**, jenž na sebe poutá pozornost diváka *dříve*, než dojde k jakémukoli osobitému výrazu.“⁷⁸ Herec plný energie je připraven přijímat **impulzy** (v nichž Grotowski vidí tajemství kvality jednání), reagovat na ně, a naplňovat tak původní význam řeckého slova *energeia*: vůle, síla či schopnost k činům. Jen ‚živoucí‘ tělo dokáže zaznamenat impuls – to cosi, co je „fyzické a už i předfyzické“⁷⁹ – a rozprout jednání, neboť „každému fyzickému jednání předchází pohyb z nitra těla, neznámý, ale hmatatelný.“⁸⁰

Abychom však mohli aktivovat tělo a učinit ho ‚živoucím‘, musíme ho začít vnímat, odstranit automatismy a používat ho jiným, neběžným způsobem. Barba říká, že jevištní *bios* herce „spočívá v pochopení, že běžné (každodenní) tělové

⁷⁶ Barrault, J.-L.: Alchymie lidského těla. *SaD*, č. 5, r. 3, 1991, s. 56.

⁷⁷ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 9.

⁷⁸ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 5.

⁷⁹ Grotowski, J. In: Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 43.

⁸⁰ Grotowski, J. In: Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 43.

techniky mohou být nahrazeny **neběžnými technikami**, takovými, které nerespektují navyké přizpůsobení těla.⁸¹ Herci a tanečníci musejí používat právě tyto techniky. Ty odlišují herce, který používá své tělo dle navykých schémat chování a fyzických reakcí, od herce, jenž ho používá vědomě a skrze něj projektuje svůj vnitřní svět ven. Zásadní rozdíl je v tom, že běžné techniky se „obvykle řídí pravidlem co nejmenší námahy; to jest získání maximálního výsledku s co nejmenším vynaložením energie.“⁸² V případě „vědomého těla“, které chceme „napustit“ energií, musíme pracovat přesně obráceně. Vyzařovat energii znamená být si vědom svého těla. Být si vědom svého těla znamená zvláštní způsob jeho užívání. „Účelem běžných každodenních technik je komunikace. Techniky virtuozity se zaměřují na úžas diváka a proměnu těla. Smyslem neběžných technik je zas ‚informace‘: doslova formují tělo (*put the body in-form*). V tom také spočívá základní rozdíl, oddělující *neběžné* techniky a techniky, které prostě transformují tělo.“⁸³

Podstatou aktivace těla je **koncentrace**.⁸⁴ Herec musí vkládat maximální soustředěnost a napětí i do nejmenšího pohybu, a to takovým způsobem, že na něm participuje celé tělo. Jedině tak je pohyb organický a jedině tak má i malý pohyb možnost působit přes rampu až k divákovi. To je také jeden ze základních principů **biomechaniky V. E. Mejercholda**. Ten učil, že i při prostém zvednutí sirky je nutné zapojit celý organismus, každý sval, tj. do omezených pohybů nahromadit energii, která by stačila k vykonání mnohem větší a obtížnější činnosti. Aby si herec tento fakt uvědomil, nechává ho Mejerchold zvednout ze země nejprve těžké závaží. Při extrémním výkonu⁸⁵ zjistíme, že musíme zapojit kromě rukou (které zdaleka nejsou nejpodstatnější) především nohy, mít pevně ukotveno těžiště v pánvi, tedy zaktivnit celé tělo, ale vyprovokovat ho k jednomu úkonu. Při zvednutí sirky by mělo platit totéž a herec by měl být vychováván k tomu, aby si

⁸¹ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 92.

⁸² Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 92.

⁸³ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 92.

⁸⁴ Výkla technik Mejercholda a Decrouxe částečně přebírám ze své diplomové práce *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*, a to z důvodu komplexnosti problematiky.

⁸⁵ Americké režisérky Bogart a Landau ve své metodě Viewpoints (viz dále) komentují: „Žij v extrému. Tím, že sami sebe nutíme, abychom dosáhli /.../ co nejdále, se pro nás extrémní polohy stávají schůdnější, a můžeme s nimi i více počítat při své práci. Výrazový rozsah umělce je rozšířen. /.../ Možná, že se vrátíte zpět do oblasti nuancí a jemností, ale v té době už si to šedé sami vyberete a vytvarujete protiklad ke stereotypům, které způsobuje strach. Proted' žijte černobíle, buďte přesní, jasní, drzí, radikální.“ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 67.

tuto subtilní nuanci uvědomoval. Tento způsob práce vyvolává energii, která oživuje celé tělo umělce i v nehybnosti (viz níže). Ejzenštejn⁸⁶ se odvolává na formulaci „l'action isolée n'est pas dans la nature“, tedy že izolovaná akce není organická a odporuje přirozenosti.⁸⁷ Přesto podle řady technik může ke stejnému úkonu posloužit i **eliminace** některých částí těla, ale tato eliminace musí být vědomá, a tudíž plnohodnotná ve své energii a použití. Jak vysvětluje Dario Fo⁸⁸: „Síla hercova pohybu je výsledkem syntézy, totiž soustředěného jednání, které buď vkládá velké množství energie do malého prostoru, nebo reprodukuje jen ty prvky, které jsou pro dané jednání nezbytné, a vynechává ty vedlejší.“⁸⁹ Také E. Barba považuje eliminaci za jeden ze základních fyzických principů, protože právě jejím prostřednictvím působí „tanec protikladů“ (viz následující odstavec): „Pohyby tvořící tkáň tance se zdají být mnohem komplexnější než běžné každodenní pohyby. Ve skutečnosti jsou ale výsledkem zjednodušení – jsou složeny z okamžiků, ve kterých se protiklady ovládající existenci těla projevují na té nejjednodušší úrovni. Děje se to díky tomu, že přesně stanovený počet sil, protikladů, je v tanci izolován, zvýrazněn a opět složen – společně anebo jeden po druhém.“⁹⁰

Jedním ze základních zdrojů napětí je tedy vztah dvou opačných sil, jakýsi **tanec protikladů**. Mejerchold říká, že každá fáze musí začínat svým protikladem, tedy energií v protipohybu. Používá pro to specifický výraz ‚otkaza‘, cosi jako odporující či brzdící impulz v pohybu. Protikladné síly jsou rovněž základním principem techniky **Étienna Decrouxe**, zakladatele fyzického dramatického mimusu. Ten ve svém systému vnímání těla jako rozdělitelných jednotek umožňuje každé části vstupovat do kontrapozice k části jiné a vytvářet tak požadované napětí. Má vypracovaný systém **kontrapohybu** ve figurách,⁹¹ ve kterých pracuje s váhou a jejím přenášením: v „Cardeuse“ a „Sisson“ pohyb směřuje dolů a končí nahoře, v „Supression de support“ a „Tombé sur la tête“

⁸⁶ Sergej Ejzenštejn (1898–1948) studoval biomechaniku u Mejercholda, v lecčems s ním ale polemizoval.

⁸⁷ Viz Ejzenštejn, S.: Přednáška o biomechanice. *Divadelní revue*, č. 2, r. 12, 2001, s. 86–94.

⁸⁸ Dario Fo (nar. 1926): italský dramatik, divadelní režisér, skladatel a výtvarník, nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 1997.

⁸⁹ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 11–12.

⁹⁰ Barba, E.: *Divadelní antropologie. SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 97.

⁹¹ Decroux měl vypracovaný systém hotových etud=figur. Studenti se je přesně učili, aby pochopili určitý problém, který potom dokázali zpracovat a využívat i mimo tyto etudy.

obráceně. Například „Supression de support“ spočívá v tom, že herec má rozkročené nohy a prudce jednu přisune blíž k centru, na špičku. Tělo vyvažuje tento pohyb v protipozici, hledá stav rovnováhy. Základem „protiváhy“ je moment ztráty opěrného bodu a různé formy boje proti gravitaci, nebo naopak spolupráce s ní. Podobně jako u řady orientálních divadelních forem je také u Decrouxe vědomé a řízené přesouvání těžiště a vychylování **rovnováhy** podstatným principem, jak vyvolat energii.⁹² „Herci orientálních divadelních tradic deformují polohu nohou a kolen, jakož i způsob, jak staví chodidlo na zem nebo zmenšují vzdálenost mezi oběma nohama, čímž zmenšují tělesnou základnu a problematizují rovnováhu. /.../ To znamená, že tanec jako pod mikroskopem zvětšuje ty neustálé miniaturní přesuny váhy, jimiž udržujeme nehybnost a které laboratoře specializované na měření rovnováhy zobrazují složitými diagramy. Právě tento tanec rovnováhy odhaluje základní principy herectví všech divadelních forem.“⁹³

Jak již bylo řečeno, s technikou Decroux jsem se detailně seznámila v Barceloně na kurzech Stephana Levyho a Oliviera Decriaud,⁹⁴ kteří studovali v Londýně na School of the Corporal Dramatic Mime u Steven Wasson a Corrine Soum, posledních asistentů Decrouxe. Jedno z prvních **cvičení** Stephana Levyho bylo zaměřeno na způsob, jak vyvolat v těle energii i při nepatrném pohybu. Postup, jak si osvojit techniku **být přítomen na jevišti**, tedy být plný energie, spočíval v tom, že herec měl na začátku jakoby „vypuštěné celé tělo“, do kterého postupně „naléval“ energii a poté z něj zase energii „vypouštěl“. Cvičení vypadá takto: Herec sedí na židli a působí, jako by spal. Hlavu má v mírném záklonu, ústa otevřená, ramena svěšená, záda ohnutá, ruce volně v klíně. Od začátku však již musí být v takové pozici, která mu v konečné fázi umožní dospět až do stádia postavení se a vykročení směrem k cíli, který ho zajímá. Způsob, jak naplňovat tělo energií, spočívá v tom, že herec do sebe nechá vstoupit představu světla (což je zástupný prvek za cokoliv, co v něm vzbuzuje zájem). Postupně, jak si uvědomuje, že k němu „cosi“ promlouvá, aktivuje celé tělo: z těžiště (oblast

⁹² Podle Sandžuka Panigrahiho je veškerá technika pohybu založena na vertikálním rozložení těla na dvě poloviny a přesouvání těžiště vždy do různé této poloviny.

⁹³ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 95–96.

⁹⁴ Stephane Levy, Olivier Decriaud a Sophie Kasser založili v Barceloně školu *Escola internacional de Mim Corporal Dramatic*, která se jako jedna z mála specializuje na tuto techniku. Vedle ní existuje pak již jen Teatro de l'Ange Fou v Londýně. Jinde můžeme přijít do kontaktu s touto technikou jen na kurzech, jako je Omnibus v Kanadě nebo Lepart v Paříži (významné kurzy se pořádaly v Belgii, ale již neexistují).

pánve) se postupně rovná celá páteř, důležité přitom je, aby tento proces probíhal organicky v celém těle, aby nebylo znát, že jde nejprve například impulz od hlavy. Herec se tak dostane do pozice plné energie. Dosáhne-li tohoto stadia, postaví se na nohy bez sebemenšího problému (aniž by divák zpozoroval nejmenší impulz v nohách) a vykročí směrem dopředu. Nejen celé tělo, ale i obličej vyzařují očekávání. Tento proces se dá vnímat jako paralela svítání. Obráceně se pak vrátí do původní pozice (stmívání), tedy pozice „bez energie“. Toto cvičení probíhá velmi pomalu tak, aby si herec plně uvědomoval vše, co mu v těle probíhá.

Obdobným příkladem je cvičení, které Decroux nazývá „**Lapin**“ (zajíc). Herec stojí, má shrbená záda, svěšenou hlavu. Pomocí ‚*toc motor*‘ (tedy jakýmsi postupným rozvibrováním těla) se člověk „nalévá“ energií, vypíná záda, rovná hlavu. Stejným způsobem poté opět energii vypouští. Když se již herec naučí tomuto pozvolnému toku, přichází jednorázový ‚*toc global*‘, tedy změna na jeden ráz. Znamená to aktivovat tělo během jediného impulzu. Toto prosté zadání je velmi náročné. Často dochází k tomu, že v těle je vidět razantní, neorganický impulz a tělo se křečovitě vypne do vzpřímené pozice. Energie však nepřichází. Je dobré se opět vrátet k ‚*toc motor*‘, různě kombinovat zadání, opět pracovat s imaginací („vstupuje do nás světlo“) a především se k tomuto cvičení často vrátet.

Cvičit tělo ve vytváření a ovládnutí energie lze také pomocí takových činností, které primárně energii potřebují, tedy různými **tlaky, běhy, přenášení váhy** apod. „Tajemství, jak vyzařovat energii, aniž by se rozptylovala, spočívá v jejím střetávání s určitým odporem, takže rychlost a váha jsou přeneseny v sílu. První odpor, se kterým se setkáme v tréninku, je soubor cvičení, které vytváří sérii těžkostí. Energie se střetává s překážkou a musí se transformovat – a zde nastává dramatický moment.“⁹⁵ Pokud například tlačím do imaginárního těžkého předmětu, musím zapojit všechny svaly a vydat energii totožnou s takovou, kterou vyvolávám při tlaku do předmětu reálného. Svalová práce je identická, a pokud herec vydal energii, je na konci unaven stejným způsobem, přestože tlačil pouze do vzduchu. Taková zkušenost je nenahraditelná.

Často s podobnými cvičeními pracuji na začátku tréninku pro aktivaci těla. Řada z nich opět pochází z techniky Decroux. Jedno cvičení například spočívá v tom

⁹⁵ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 55–56.

přejít prostor, jako když před sebou tlačíme těžký klavír. Tělesná pozice je ukotvena v pánvi, ruce před sebou, zadní noha napnutá, přední noha pokrčená v kolenu, obě chodidla celou plochou na zemi, trup inklinuje dopředu, celé tělo je nakloněné jakoby do diagonály (toto postavení těla neodpovídá běžnému fyzickému postavení, jedná se o neběžnou techniku, jak to nazývá Barba). Pro práci je podstatné těžiště, směr pohybu a zvláště práce nohou s přenášením váhy. Je důležité si uvědomit, že chci-li udržet fyzické napětí při reálném tlačení, musím výměnu nohou činit velmi rychle, abych neztratil stabilitu. Toto cvičení lze trénovat také tak, že začneme nejprve vydáním reálné síly, a to několika způsoby: tlačení do zdi; či tak, že na zemi přede mnou leží člověk se zdviženými nohama a druhý ho za ně tlačí před sebou; či jeden herec se snaží jít vpřed, zatímco druhý ho drží za boky a táhne zpět. Teprve po této zkušenosti se vrátíme k práci s tlaky a tahy imaginárních předmětů. Pamatuji se, jak jsem po sérii takových cvičení doslova mohla vypustit duši, přitom jsem tlačila jen do vzduchu před námi. Je to tedy především práce s imaginací, která následně aktivuje celé tělo.

Poté, co má herec zkušenost s výdejem energie v rámci velkého pohybu, může se pokusit vložit stejnou energii třeba jen do vztyčeného prstu, nesmí přitom ale zapomínat na aktivaci celého těla. Určitým měřítkem hodnocení, zda jsme do pohybu vložili dostatek energie, je pak naše vyčerpanost. V tomto kontextu bych ráda citovala Barbu a jeho zkušenost z Japonska: „Když jsme s Odin Teatre hostovali v Japonsku, zajímal mě smysl výrazu, kterým diváci děkovali hercům na konci představení: *ocukaresama*. Přesný význam tohoto výrazu užívaného zvláště pro divadelní umělce je ‚jste unaven‘. Herci nebo tanečníci, kteří zaujali své diváky a dotkli se jejich nitra, jsou unaveni, protože nešetřili energií. Za to se jim děkuje.“⁹⁶ Je znát, jak jsou v tomto smyslu východní kultury blíže k nevšedním tělesným technikám, což se projevuje i v jejich slovníku.

Popsaná cvičení umožňují v herci probudit a vyzařovat energii; díky tomu se učí být plně přítomen na jevišti. Západní člověk často zapomíná na tento prvotní předpoklad energie. Ta přitom charakterizuje hercův „jevištní ‚život‘ ještě dříve, než začne cokoliv představovat nebo vyjadřovat.“⁹⁷ Zaujal mě komentář herce Kabukiho Kaneka Kičizaemona, který v pojednání o hereckém umění *Prach v uších* píše, že i v momentech sóla jiného herce, kdy spolu s ostatními herci stojí zády

⁹⁶ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 92.

⁹⁷ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 8.

k publiku a je zdánlivě neaktivní, „neodpočívá, ale tančí celý tanec v duchu. Když to neudělá, nejsou jeho záda pro diváka zajímavá.“⁹⁸

Vzpomínám si, jak jsem se bavila s herečkou Barborou Vyskočilovou. Má výrazný textový improvizací talent, ale zvláštní vnitřní blok pohybový, neboť se domnívá, že pohyb není její předností. Vyprávěla mi, že je pro ni náročné hrát v jedné inscenaci, neboť v ní musí půl hodiny sedět na židli, být na jevišti a přitom nemá žádnou divadelní akci. Citovala jsem jí zmíněného Kičizaemona. Řekla jsem jí, ať to sezení vezme jako přednost. Ať zkusí pracovat s mikropohyby svého těla a vyjadřovat psychické rozpoložení postavy tělem – tím, jak sedí, kterou část těla aktivuje. Ať sleduje, co jí napovídá tělo a vědomě tyto fyzické impulzy přijímá a rozvádí. Ať po celou půlhodinu své tělo zkoumá a sleduje jeho vztah k psychice postavy. Po další repríze mi s rozzářenýma očima sdělovala, že asi nejbytostněji prožila právě tuto reprízu. Začala ji její role bavit, měla pocit, že k sobě poutá pozornost diváka snad i víc než hovořící postava. Vyzařovala totiž energii, neboť fyzicky jednala. Nebyla čekající, ale jednající.

Anne Bogart a Tina Landau ve své metodě **Viewpoints**⁹⁹ hovoří o dvou opačných pólech zkušenosti a energie. *Feedward / dopředná vazba* je vysílaná energie, která předchází akci („Hrajeme-li volejbal a míč letí prostorem, vyžaduje si hra intenzivní využívání dopředné vazby.“¹⁰⁰). *Feedback / zpětná vazba* jsou informace a pocity, které dostaneme jako výsledek akce. „V případě sportovní události je to energie dopředné vazby, na kterou je divák napojen, v divadle jde ale zároveň i o energii zpětné vazby, která nás vtahuje do děje. Pokud budeme diváky ve sportovní aréně, budeme s největší pravděpodobností nejvíce zaujati očekáváním další akce. Jako divadelní diváci jsme nejen napjati tímto očekáváním, mnohem větší energii vkládáme totiž do děje tím, že se vcítujeme do prožitku herce. Tím, že se s jeho prožitkem identifikujeme, se divadlo stává místem intenzivního vědomí dvojího dramatu, toho, které se právě odehrálo, a toho, které teprve přijde.“¹⁰¹

⁹⁸ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 13.

⁹⁹ Viz detailněji kapitola *Těla v prostoru*.

¹⁰⁰ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 42.

¹⁰¹ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 42.

Základem práce s tělem je práce s váhou (rovnováhou), protiklady a eliminací. Pro vyvolání energie je také důležité **postavení těla**. Tělo má **těžiště** v pánvi, tedy musí být ukotveno v bocích.¹⁰² Na aktivování základního postavení je ideální **cvičení se specifickou chůzí**: Podstatou tohoto cvičení je pohyb po prostoru bez změny těžiště. Boky zůstávají pevné, nestoupají a neklesají. Při cvičení je dobré nechat samotného herce postupně objevit, jaká musí být jeho pozice těla, aby mohl zdánlivě jednoduché zadání splnit. K tomuto způsobu chůze je nutné se neustále vracet, neboť jeho provedení je náročné a jeho osvojení pomáhá připravit tělesně živoucí tělo. Při běžné chůzi se totiž pohybujeme tak, že se neustále přenosem váhy z paty na špičku kýveme v bocích nahoru a dolů. Abychom byli schopni posouvat se po prostoru, aniž bychom změnili pozici boků, musíme mírně pokrčit kolena. To je rovněž zásadní klíč k aktivitě těla. Není náhodné, že napnutá kolena se nazývají „zamčená“. Kolena jsou totiž prostředkem, který umožňuje pohyb nohou. Jsou-li „zamčená“, jsou blokována a nepohotová při přesunech. Má-li herec těžiště v pánvi a kolena mírně pokrčena, je schopen se během sekundy přesunout, změnit směr, vyhnout se partnerovi, náhle se zastavit.

Uvědomit si těžiště v pánvi se také trénuje pomocí imaginární představy. S tím výrazně pracují různé východní techniky a je to také typické pro jógu. Pomáhá představa slunce, které se v pánvi rozsvěcuje, a mikropohyby pánvi posilují jeho vyzařování. Chci-li mít pevně ukotvené těžiště v pánvi, musím nutně **aktivovat páteř**. Páteří nám vede kanál, který nás týlem hlavy upevňuje k vesmíru nad námi a z kostrče nás váže k zemi. Zatímco hlava směřuje nahoru, trup (a ramena) tlačí směrem dolů. Tak vzniká v horní a dolní části různé napětí. Můžeme si představit, že nám páteří prochází pružné lano a to se rozpíná nahoru a dolů. Herci japonského divadla *nó* uvádějí: „Herec si musí představit, že nad ním visí železný kruh, který ho táhne vzhůru. Aby udržel nohy na zemi, musí tomu tahu odolávat.“¹⁰³ Tyto protikladné síly nám pomáhají zaujmout správné tělesné postavení.

¹⁰² „Chceme-li vyjádřit, že herec má nebo nemá při své práci dost energie, říkáme, že herec má nebo nemá *koši*. *Koši* není v japonštině abstraktní pojem, ale zcela určitá část těla, a sice boky. Že někdo má nebo nemá *koši* tak znamená, že má, respektive nemá boky.“ Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 93.

¹⁰³ Vzpomíná Mannodžo Nomura, mistr divadelní formy *kjógen*. In: Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 96.

4.1. Systém energií podle hinduismu

Fyzikální zákon říká, že energie se neztrácí, pouze se transformuje. Pracovat aktivně s tělem, znamená rozhýbat systém energií, které hmotné tělo tvoří. „Síla, která působí za hmotnou formou těla s jeho funkcemi a schopnostmi, je složena z komplexního systému energií, bez kterého by fyzické tělo nemohlo fungovat.“¹⁰⁴ Postavení těla a práce s aktivací různých částí těla neznamena tudíž vznik energie, ale spíše schopnost *napojení* se na energii. V tomto slova smyslu je z mého pohledu nauce o energiích nejbližší systém energetického pole, center energií a rozvodných kanálků, tak jak jej učí hinduismus a buddhismus a jak s nimi výrazně pracuje řada různých pohybových technik.

Podle této teorie je systém energií (a hovoříme záměrně v plurálu) rozdělen na tři základní složky: *Vibrační pole energií* (energetická těla), *čakry* (centra energie) a *nádí* (rozvodné kanálky). „Čakry slouží v systému energií člověka jako přijímací stanice, transformátory a rozdělovače *prány /absolutní energie – pozn. autora/* různých frekvencí. Přijímají, buď přímo nebo prostřednictvím nádí, životní energii z vibračních polí, ze svého okolí, z kosmu, ze zdrojů, které leží u základů každého projevu tvoření, transformují ji do frekvencí, které jsou zapotřebí k udržování a rozvoji nejrůznějších oblastí lidské bytosti, a opět prostřednictvím nádí jim tuto energii předávají. Kromě toho vyzařují energii do okolí. Tímto systémem je člověk v bezprostřední interakci se silami, které působí na různých úrovních bytí v jeho okolí, v kosmu a u základů všeho tvoření.“¹⁰⁵

1) Vibrační pole energií (Energetická těla)

Obvykle se rozlišují čtyři vibrační pole (energetická těla). Prvním je **éterické vibrační pole**; má přibližně stejný rozsah a tvar jako fyzické tělo a označuje se proto také jako „éterický dvojník“ nebo „vnitřní vibrační tělo“. Je nositelem tvůrčích sil pro fyzické tělo, ale i vitální, tvořivé životní síly a vší fyzické citlivosti. Éterické pole získává přes třetí čakru solar-plexu (která se nachází zhruba pod hrudním košem, a tedy v oblasti bránice) životní energii ze Slunce a prostřednictvím základní první čakry životní energii ze Země. Člověk je pevně ukotven v zemi a

¹⁰⁴ Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 7.

¹⁰⁵ Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 9.

trupem se otevírá světu. Paprsky éterického vibračního pole obklopují fyzické tělo jako ochranný plášť a vytvářejí kolem fyzického těla zhruba pěticentimetrovou auru (energetické pole okolo živých organismů). Éterické vibrační pole a s ním fyzické tělo reagují obzvláště silně na myšlenkové impulzy, které vycházejí z mentálního pole.

Emoční neboli astrální vibrační pole je nositelem našich pocitů, emocí a charakterových vlastností. Aura emočního těla je oválná a může vyzařovat až několik metrů kolem člověka. Emoční aura je v ustavičném pohybu, neboť se v ní zrcadlí každý momentální pocit, emoční vzruch. „Je to nepopsatelná hra stále se měnících mihotavých odstínů barev. Emoce, jako např. strach, hněv, stísněnost nebo obava, zapříčiní v auře vznik tmavých mrakovitých útvarů. Čím více otevře člověk své vědomí lásce, oddanosti a přátelství, tím jasněji a čistěji vyzařují barvy jeho emoční aury. „Napojení na toto pole umožňuje napojení se na partnera. Zde se pak uskutečňuje princip vzájemného přitahování. Frekvence energií, které vysíláme, přitahují stejné frekvence ze svého okolí a spojují se s nimi. /.../ Tímto způsobem nám slouží okolní svět jako zrcadlo pro všechny ty prvky našeho vědomí, které jsme úmyslně potlačili do oblasti nevědomí.“¹⁰⁶

Mentální vibrační pole nosí naše myšlenky, ideje, racionální a intuitivní poznání. Aura tohoto pole je schopna vyzařovat i několik metrů kolem našeho těla. „Mentální vibrační pole může ovládat vnější chování, ale nedokáže zrušit nevědomé emoční struktury.“¹⁰⁷ „Původní funkce mentálního vibračního pole je přijímat a rozumem integrovat univerzální pravdy, kterými je zásobováno z duchovního těla, a aplikovat je na konkrétní situace tak, aby jejich řešení odpovídalo univerzálním zákonitostem. Poznání, které k nám přichází z duchovní roviny našeho bytí, se projevuje jako intuice nebo náhlá vnuknutí, často také jako obrazy nebo zvuky, které pak bývají transformovány do vyslovených myšlenek. Zprostředkovávají nám vhled do pravé přirozenosti věcí, jsou svou strukturou holografické na rozdíl od lineárního chápání, vycházejícího z racionálního rozumu.“¹⁰⁸

„Osvobození emočních struktur může nastat pouze pomocí **duchovního vibračního pole**, které je vyjádřením moudrosti, lásky a blaženosti našeho vyššího já, a které nám zároveň umožňuje poznat svým celistvým, univerzálním pohledem také vnitřní souvislosti jevů. Tohoto spojení dokážeme přes čakru srdce

¹⁰⁶ Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 15.

¹⁰⁷ Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 16.

¹⁰⁸ Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 19.

a čakru temene hlavy.”¹⁰⁹ A jsme opět u základního postavení těla, temeno taženo silou vzhůru, na druhém konci páteře zakotvení v zemi, trup otevřený světu okolo. Čtvrtá čakra srdce se nachází na hrudi zhruba mezi prsy, tudíž tzv. „vypnutá hrud“ představuje člověka vyrovnaného, sebevědomého, plně přítomného. Toto fyzické postavení se musí výrazně trénovat (není také náhodné, že na něm velmi lpěli velcí řečníci). Naopak člověk sužovaný, nesebevědomý, ustrašený má tendenci právě tuto čakru uzavírat jakoby do sebe a tvořit clonu přirozeně se projektující energii. Duchovní vibrační pole a aura dokonale probuzeného člověka mohou vyzařovat i několik kilometrů, přičemž původní vejčitá forma aury se mění v pravidelný kruh.

2) Čakry (Centra energie)

Čakry vypadají jako vír nebo kruh a slouží jako převodníky a transformátory prány v lidském organismu. Slovo **prána** může být ze sánkrtu přeloženo jako **dech** (od kořene *prá* – plnit, proudit) nebo jako **absolutní energie**. V čínsko-japonské tradici se tato energie nazývá *chi* nebo *ki*. Podle hinduistické mytologie představuje prána všechny proudy vitálních životních energií dohromady, tedy jakýsi prazdroj všech forem energie. Spolu s dalšími čtyřmi (*apána*, *udána*, *samána* a *vjána*) proudí tyto energie tělem člověka a ovládají všechny vitální psychologické a fyziologické procesy, tedy projevují se v různých oblastech bytí na různých frekvencích. Prána představuje životní energii, kterou potřebuje každý živý organismus, aby byl schopen fungovat na fyzické úrovni. Jednou z jejích forem projevu je dech – jeden ze způsobů, jímž je umožněno pránu přijímat. Proto jsou **dechová cvičení** a správný způsob využití dechu základním principem všech duchovních i bojových cvičení, a proto je dech jeden ze základních prostředků, který se musí trénovat, aby korespondoval s tělem, oživoval tělo a nebyl jen nezbytnou součástí tělesné existence, vyžadující kyslík.

Životní proudy energií se setkávají v sedmi čakrách, které jsou mezi sebou propojeny soustavou energetických kanálů, tzv. nádí. Podle jogínské tradice jsou čakry důležitá místa, která ovládají tělo i prostor mimo něj. Nejpodstatnější jsou čakry prvního řádu napojené na energetickou dráhu podél páteře, jichž je sedm. Každá čakra vyživuje pránou s ní spojené orgány, ale má vliv i na psychologii a

¹⁰⁹ Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 27.

prožívání určitých aspektů života a předává bioenergii do aury. V každé čakře jsou vibrace všech barev, avšak jedna barva vždy dominuje (1. ohnivě červená, 2. oranžová, 3. žlutá – žlutohnědá, 4. zelená – růžová – zlatá, 5. světle modrá, 6. indigově modrá – žlutá – fialová, 7. fialová – bílá – zlatá). Skrze čakry přijímáme energii z kosmu, hvězd, přírody, ze záření věcí a bytostí v našem okolí, z našich vibračních polí i neprojeveného prazákladu všeho bytí.

3) Nádí (Rozvodné kanálky)

Nádí jsou jakousi analogií tepen fyzického těla. Některé staré indické, tibetské a jiné texty se zmiňují o počtu až 350 000 nádí. Nejdůležitější kanály v lidském těle se na energické úrovni nazývají *Sušumna*, *Ida* a *Pingala*. Číňané a Japonci mají podobný systém energií, který označují *meridiány* a využívají této znalosti k alternativní léčbě – akupunktura, reflexologie apod. Mezi základní první čakrou a sedmou čakrou temene hlavy (tedy v oblasti páteře) probíhá Sušumna, na kterou jsou napojeny další čakry. Sušumnou stoupá tzv. síla „*kundaliní*“, představující kosmickou energii tvoření. „Při stoupání kundaliní se její energie transformuje v každé čakře do takové frekvence vibrací, která odpovídá úkolům této čakry. /.../ Energie transformovaných vibrací jsou vedeny do různých vibračních polí nebo do fyzického těla a jsou vnímány jako pocity, myšlenky a fyzické vjemy.“¹¹⁰ Ida a Pingala jsou další dva důležité kanály energie (sluneční a měsíční), které se hadovitě stáčí podél Sušumny, jsou schopny přijímat prostřednictvím dýchání pránu přímo ze vzduchu a při výdechu nás zbavovat jedovatých látek. Spolu se Sušumnou představují tři hlavní kanály našeho systému energií.

S energií pracují všechny pohybové techniky, její důležitost si však uvědomují zvláště ve východních kulturách, kde získává nejrůznější jména (život, síla, duch aj.) a je zabudována do celého systému dané metody. Podstatné však je, že energie se nemusí nezbytně spojovat s pohybem v prostoru. Rozehraje se nejprve uvnitř těla, teprve potom může vystoupit na povrch. Tak také můžeme porozumět výrazu „**pohyb v nehybnosti**“. I ta nejdokonalejší nehybnost živé bytosti se skládá z mikropohybů. Je to zastavená energie, která je připravena kdykoliv vybuchnout. „Pro mě je divadlo moment, kdy člověk začíná vyzařovat energii na povrch jiným způsobem než je tomu v každodenním životě a postupně se stává

¹¹⁰ Sharamon, S. & Baginski, B.J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993, s. 31.

krásným, fascinujícím. Myslím, že divadlo je věc energie, která zaujme. Trénink může vyvolat totální mobilizaci. Nejefektivnější je, když tělo ožívá v celé své totalitě. „Psychologický` trénink sám o sobě má uspávající účinek.“¹¹¹

¹¹¹ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 55–56.

5. TĚLA V PROSTORU

„Prostor je závratí z mezer.“¹¹²

5.1. Časoprostor

„To, že jsme středem prostoru a že jej obsáhneme, není výsledkem chování nějakého mechanismu, ale děje se tak proto, že jsme živí. Prostor je naším životem, náš život tvoří prostor, naše tělo jej vyjadřuje. /.../ Abychom vytvořili prostor, potřebuje tělo čas. Čas trvání je tedy mírou jeho dosahu a rozmachu. Náš život tvoří prostor a čas. Živé tělo je výrazem prostoru v čase a času v prostoru. /.../ Existujeme pouze my.“¹¹³

Každá technika zabývající se pohybovým výrazem zdůrazňuje, že pohyb je energie, která souvisí s prostorem a časem. „Pohybem se rozumí změna situace tělesného jsočina v prostoru“,¹¹⁴ definuje pohyb Motos Teruel ve své knize *Iniciación a la expresión corporal (Úvod do výrazu těla)*. Pohyb se podle něj dělí na čtyři základní složky: objekt (podle toho, co se hýbe), prostor a směr (podle vedení pohybu), intenzitu (podle vynaložené energie) a čas (podle toho, jak dlouho pohyb trvá). Každá publikace se způsobem dělení liší, v každé je však konstatováno, že pohyb je vyvolán objektem za použití energie v jistém časovém limitu a v určitém prostoru.

Prostor a čas jsou neodlučně spjaty, proto umění čím dál tím více používá pojmu *časoprostor*. Tento pojem je převzat z teorie relativity, která prostor a čas sjednocuje do čtyřrozměrného objektu. Čas se stal čtvrtým rozměrem k původním třem rozměrům prostorovým (výška, šířka, hloubka). Samotný fakt, že se u veličiny času hovoří o ‚rozměru‘, poukazuje na jeho schopnost spoluvytvářet prostor. Obecná teorie relativity i kvantová fyzika definují časoprostor jako zakřivený, což lze pozorovat jako gravitaci; jinými slovy gravitace není nic jiného než zakřivený časoprostor. A bojem s gravitací vzniká tělesná energie. Jednotlivé body časoprostoru se v teorii relativity nazývají ‚událostmi‘. Jak je to blízké

¹¹² Blanchot, M.: *Literární prostor*. Hermann & synové, Praha 1999, s. 33.

¹¹³ Appia, A. In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 86.

¹¹⁴ Motos Teruel, T.: *Iniciación a la expresión corporal – teoría, técnica y práctica*. Editorial humanitas, Barcelona 1983, s. 55.

divadelnímu světu, v němž pohyb po prostoru v čase se již stává jednáním. „Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“¹¹⁵

Pohyb konkretizuje prostor a prostor konkretizuje postavu a dramatickou situaci. Ve stejné míře to platí o čase. Pohyb je tak definovaný ve vztahu k prostoru i k času. I nehybný výraz, gesto, postoj v sobě skrývá paradoxně pohyb a trvání. Není náhodné, že se často hovoří o „zastaveném pohybu“ (typickém pro výtvarné umění). Je to termín přesný, protože ve slově „zastavit“ vnímám předchozí pohyb, a tedy opět čas. Také prostor, má-li „mluvit“, musí se „rozžít“ a k tomu opět potřebuje čas. Jedná se tu o vzájemnou symbiózu všech tří elementů – pohyb, prostor, čas – jedno nemůže existovat bez druhého.¹¹⁶

Už vlastní pozice herce v prostoru a jeho pohyb v čase jsou schopny prostor určovat a dávat mu metaforu. Podle pohybu po prostoru a fyzických postojů v něm se vlastní prostor začíná jevit z různých aspektů (např. přátelský, cizí, nebezpečný) a „samy pohyby a posléze zaujatá postavení se stávají výrazem různých vztahů k němu (dominující – bojácný, extrovertní-introvertní)“.¹¹⁷ Naopak hercův postoj a pohyb může získat význam a obsah už jen způsobem, jakým se vztahuje k prostoru. Herec má tudíž schopnost proměňovat rozměry reálného prostoru, např. přesvědčit diváka, že je zavřen v malé cele, ze které nemůže ven, nebo naopak přesvědčit o rozměrech vysoce převyšujících ty reálné. Expresivní chování v prostoru může „ovlivnit jeho vnímání a tedy i – alespoň po dobu, co tento výstup trvá – proměnit reálný prostor bez dalších úprav v imaginární“.¹¹⁸

Jedna z nových metod, jež se zabývá výchovou herce a výstavbou kompozice akcentující řeč těla, je metoda **Viewpoints (Úhly pohledu)**, s níž přišly dvě americké režisérky **Anne Bogart** a **Tina Landau** a která ovlivnila současné americké divadlo. Z vlastní zkušenosti musím konstatovat, že se jedná o velmi ucelenou metodu, která nepřichází s dogmaty nebo výrazně novým pohybovým stylem, ale slouží jako návod k vlastní tvořivosti. „Obě dvě pevně stojíme za

¹¹⁵ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 11.

¹¹⁶ O časoprostoru a pohybu v něm existuje celá řada vědeckých teorií a filozofií. V padesátých letech 20. století se časoprostor stal také jedním z interpretačních hledisek uměleckých (a zvláště literárních) děl (viz např. Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*; Hodrová, Daniela: *Poetika míst* či *Místa s tajemstvím*).

¹¹⁷ Vostrý, J.: *Režie je umění*. DAMU, Praha 2001, s. 51.

¹¹⁸ Vostrý, J.: *Režie je umění*. DAMU, Praha 2001, s. 52.

přesvědčením, že metoda Úhlů pohledu je spíše otevřeným procesem než uzavřenou metodologií.¹¹⁹ V roce 2007 vyšla tato metoda knižně i v českém překladu¹²⁰ a přináší celou řadu cvičení a přístupů k rozvoji herce a vzniku jevištní kompozice. Její podstatou je divadlo jako stále se proměňující dynamický organismus, ve kterém jsou všechny komponenty rovnocenné. Domnívám se, že úhly pohledu nabízí velmi praktický systém nejen výchovy herce, práce ve skupině, ale též výstavby kompozice. Jsou „filozofií přeloženou do techniky 1) tréninku performerů, 2) sestavování uměleckého týmu, 3) tvorby scénického pohybu.“¹²¹ Představují principy pohybu v časoprostoru, tedy vytvářejí akci založenou na vědomí času a prostoru; psychologické jednání buď doplňují, nebo nahrazují. „Namísto zdůrazňování emocí a jejich upevňování trénink pomocí úhlů pohledu dovoluje vznik nespoutaného pocitu na základě momentální fyzické, verbální a imaginativní situace, ve které se herci společně nacházejí.“¹²²

Obě režisérky rozvinuly postupně původních šest úhlů pohledu tanečnice a choreografky Mary Overlie – prostor, tvar, čas, emoce, pohyb, příběh – na 9 fyzických a 5 vokálních úhlů.¹²³ Mezi **čtyři fyzické úhly pohledu času** řadí: *tempo, trvání, kinetickou reakci* (spontánní reakce na pohyb vně vlastního těla na základě smyslových podnětů) a *opakování (vnitřní* – opakování v rámci vlastního těla – a *vnější*, tedy opakování někoho nebo něčeho mimo vlastní tělo). K **pěti fyzickým úhlům pohledu prostoru** patří: *tvar* (tvar těla v prostoru, tvar těla ve vztahu k architektuře a tvar těla ve vztahu k ostatním tělům), *gesto (gesto chování* – v každodenním životě – a *gesto výrazové*, vyjadřující vnitřní stav, emoci, touhu, myšlenku), *architektura* (tento úhel pohledu sleduje reálné fyzické prostředí a vzájemné ovlivňování pohybu a prostoru), *prostorové vztahy* (vzdálenost jednoho těla od druhého, jednoho těla od skupiny těl, těla a architektury) a *topografie* (vzor na podlaze, který vytvoříme tím, jakým způsobem se pohybujeme prostorem). Z těchto úhlů pohledu je asi nejpřínosnější definování architektury a topografie.

¹¹⁹ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 13.

¹²⁰ In: Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007.

¹²¹ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 20.

¹²² Autorky se tímto snažily vymanit ze zakořeněného systému Stanislavského, který byl podle nich v Americe nepochopen, chybně osvojen a miniaturizován. In: Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 27.

¹²³ O vokálních úhlech pohledu podrobněji viz kapitola fyzikalita zvuku a slova.

„Při práci s architekturou z pozice ‚úhlů pohledu‘ se učíme, jak tančit s prostorem, jak být v dialogu s místností, jak nechat pohyb (zvláště tvar a gesto) vznikat na základě vlivu prostředí.“¹²⁴ Architektura zahrnuje pevnou hmotu (stěny, nábytek ad.), texturu (dřevo, kov ad.), světlo (zdroje světla v aule a stíny), barvu (tvorba choreografie na základě barev v prostoru: „Jak ovlivní jedna červená židle mezi mnoha černými vaši choreografii?“¹²⁵) a zvuk (zvuk, který tvoří sama architektura, a zvuk, který vzniká ve vztahu k ní). Při práci s architekturou se navíc vytváří prostorové metafory (př. ztracen v prostoru, vysoko jako pták, uvězněn mezi dvěma trhlínami). Úhel pohledu topografie přetavuje pohybem prostor do jakési krajiny, ve které zanecháváme své otisky. Kdybychom měli nohy namočené v barvě, jasně bychom viděli na zemi náš *podlahový graf*.

Práce na jednotlivých úhlech pohledu umožňuje tvůrčí rozvoj herce, režiséra a dalších účastníků vzniku jevištního díla a často je při výuce i při hledání tvaru inscenace využívám.

5.2. Prostor kolem nás

Nejen herec vstupuje do prostoru se svojí energií, ale i prostor sám má svou energii. Při tréninku se často zapomíná na to, že prostor „hovoří“, a je proto dobré se s ním seznámit. Často se totiž soustředíme sami na sebe a na divadelní akci, aniž bychom si uvědomili, že sám prostor má na nás vliv. Vnímáme ho jako samozřejmou součást naší existence, ale ne vždy ho důsledně poznáváme. Do jaké míry se může proměnit naše vnímání prostoru jen zaměřením se na detail, výborně ukazuje cvičení, se kterým jsem se seznámila na workshopu výrazné osobnosti z oblasti nového cirkusu Daniela Gulka.

¹²⁴ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 22.

¹²⁵ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 23.

Cvičení: Vnímání prostoru

Zadání:

Pomalou se otočte na místě kolem své osy a sledujte prostor, který se před vámi otevírá. Nyní zaměřte svou pozornost pouze na červenou barvu. Opět se otočte pomalu kolem své osy a snažte si uvědomit všechny prvky, které jsou v prostoru červené. Poté zavřete oči, otáčejte se kolem své osy a snažte se v duchu vizualizovat všechny červené prvky v prostoru, komentujte jejich umístění nahlas. Vše znovu opakujte.

Komentář:

Je neuvěřitelné, jak se zcela promění plasticita prostoru, pokud v něm začneme vnímat jeden prvek. Vytváří se zcela nový obraz o něm. S každým opakováním navíc zjišťujeme, že se nám ostří pohled a začínáme vnímat další prvky, kterých jsme si předtím nevšimli. Rozpoznáváme různé odstíny.

Je účelné začít výraznými barvami (červená, modrá, žlutá) a také takovými, kterých je v prostoru více. Poté se zaměřujeme na černou a bílou, které skýtají daleko širší paletu odstínů. Pokaždé se před námi otevírá zcela specifické prostorové uspořádání a vnímáme zcela odlišné prostory.

Seznámení se s prostorem naladí účastníky tréninku či zkoušky specifickým způsobem, navíc je samovolně přivede do stavu značné koncentrace. Takový člověk je pak připraven začít zkoušet.

Cvičení: Vnímání energie prostoru

Člověk do prostoru vnáší svou energii a otiskuje ji do něj. Není náhodné, že v určitých místech se cítíme dobře a z jiných bychom nejraději utekli. Sakrální místa leta sycena pozitivní energií přitahují poutníky z celého světa. Lidé citlivější na energie poznají místa, kde se odehrála vražda. Existuje cvičení, na kterém si můžeme stopu energie místa a člověka vyzkoušet na vlastní kůži. Řada účastníků tohoto cvičení, které rovněž pochází od Gulka, k němu sice přistupuje ze začátku skepticky, přesto následně zažijí, či alespoň vidí na svých partnerech, že to může fungovat.

Zadání:

Na jedné straně místnosti stojí vedle sebe v řadě účastníci cvičení. Vedoucí přejde po linii někde v prostoru před nimi, tedy vytvoří horizontální čáru v prostoru. Nyní mají účastníci zavřít oči a dojít na abstraktní čáru. Tento první úkol je zaměřen na prostorovou paměť a orientaci; jak herec dokáže odhadnout vzdálenost se zavřenýma očima. Někdo velmi samozřejmým krokem dojde a zastaví se přímo na označeném místě, jiný jde pomalu, před cílem váhá. Rozdíl vzdálenosti bývá někdy i dva metry.

Nicméně následuje část, která se zaměřuje na vnímání energie prostoru a člověka. Účastníci jsou vyzváni, aby zavřeli oči ještě před tím, než se vedoucí projde v jiném místě místnosti. Tedy účastníci nevidí, kde vznikla imaginární čára; zda dva metry před nimi či osm metrů vzadu v místnosti. Přesto jsou vyzváni, aby k této čáře došli. Než otevřou oči, mohou ještě dvakrát změnit své rozhodnutí. Věta vedoucího zní: „Vnímejte energii prostoru, máte-li pocit, že již stojíte na čáře, zůstaňte stát, máte-li pocit, že to ještě není to místo, popojděte si dopředu či dozadu.“ Vedoucí čeká na reakce. Poté stejnou větou vyzve účastníky k poslednímu možnému přechodu. Účastníci otevírají oči a vedoucí jim ukazuje čáru, kterou vykreslil svou chůzí v prostoru.

Komentář:

Je podivuhodné, jak někteří účastníci (citlivější jedinci) jsou schopni vycítit energii, která zůstala v prostoru, kudy se prošel vedoucí cvičení. Již napoprvé dojdou na místo, a i přes možnost dvojí změny zůstanou po celou dobu stát na původním místě. Jiní naopak postupně na dvojí vyzvání změni pozici a také se ocitnou na čáře, či velmi blízko u ní. Jsou však i účastníci, kteří se ani po několikerém opakování místu ani nepřiblíží. Jsou to většinou ti lidé, kteří jsou k cvičení od začátku nedůvěřiví.

Toto cvičení vyžaduje značný trénink. Jeho opakování může pomoci probouzet v účastnících ty nejjemnější nitky citlivosti na energii místa.

5.3. Impulz druhého těla – Partner a skupina

Při práci s prostorem a časem se rozvíjí práce s hereckým partnerem a se skupinou. Podle Adolpha Appii je skutečným umělcem „ten, kdo se nestydí za vlastní tělo a miluje ho ve všech jiných tělech. V každé pohybu cizího těla cítí pohyby svého těla čili jednotu a univerzálnost lidství.“¹²⁶ Appiův osamělý tanečník „bude chtít svůj zážitek pohybu prodloužit a intenzifikovat v kolektivním těle spoluprožíváním s partnery.“¹²⁷ A uvádí příklad obyvatel Tahiti, kteří „dají souhlas k přátelství nebo lásce jen s podmínkou, že dvě bytosti budou společně prožívat i strach.“¹²⁸

Reakci na partnera a okolí nazývají Bogart a Landau „*kinestetickou odpověď*“, což je „spontánní fyzická reakce na pohyb vně vás“ a dodávají: „Soustředte se na těla, která vás obklopují, a nechte je, aby určovala začátek a ukončení vaší akce. Ponechte rozhodování o vašem pohybu nebo nehybnosti na okamžiku, kdy vás ostatní míjejí, začínají akci vedle vás atd.“¹²⁹ Herec musí dokázat naslouchat svému okolí celým tělem bez myšlenky na konečný výsledek, tedy přijímat impulzy z okolí a reagovat na ně na základě instinktu a intuice.

Důležité je proto rozvíjení „*měkkého pohledu*“¹³⁰ a periferního vidění, které nám umožňují být si neustále vědom, kde se v prostoru nacházím já i moji herečtí partneři. Měkký pohled je takový druh pohledu, který ruší koncentraci na konkrétní objekt a umožňuje vnímání mnoha věcí najednou. „Tím, že zbavíme oči tlaku, který plyne z toho, že jsou primárním sběračem informací, docílíme toho, že začne naslouchat celé tělo. To pak shromažďuje informace novými a citlivějšími cestami.“¹³¹ V případě, že se oči dívají měkkým pohledem, je přisouzena ostatním smyslům stejná důležitost. Měkký pohled naopak umožňuje herci být otevřený a nechat proudit informace směrem k sobě.¹³²

¹²⁶ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století.* AMU a KANT, Praha 2011, s. 87.

¹²⁷ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století.* AMU a KANT, Praha 2011, s. 87

¹²⁸ Appia, A. In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století.* AMU a KANT, Praha 2011, s. 87

¹²⁹ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice.* Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 49.

¹³⁰ „Měkký pohled“ je termín režisérek Bogarte a Landau.

¹³¹ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice.* Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 40.

¹³² Podle Bogart a Landau tak budujeme opačný návyk, než který je typický pro západní spotřební kulturu, ve které cíleně jdeme za vybranými objekty.

Formování schopnosti vnímat na scéně herecké partnery měkkým pohledem umožňuje také nezapomínat na diváky. V případě, že by totiž herec používal pohledu koncentrovaného, může se stát, že herecká akce přestane být sdělná pro okolí. Podle Brooka má herec trojí zodpovědnost – k obsahu (myšlence), k hereckému partnerovi a k divákovi: „Hrají-li spolu dva nebo tři herci a zakouší spolu skutečné soukromí, vzniká další překážka: mají tendenci zapomínat na diváky a chovat se prostě jako v životě. Stávají se soukromými, není jim rozumět a jsou odříznuti. Když se toto stane, zanedbali herci třetí a nejdůležitější aspekt své zodpovědnosti: vztah k obecnstvu, který vlastně dává divadlu jeho nejzákladnější význam.“¹³³

S měkkým pohledem se rozvíjí i naše periferní vidění. Při nácviu orientace v prostoru nesmí zprvu herec nechat opustit pozorovanou bytost ze svého zorného pole. Je-li pak hercovo vnímání již dostatečně ukotveno, je schopen cítit postavení a akci ostatních i v případě, že je ve svém zorném úhlu nemá. Budovat citlivost k ostatním je otázkou dlouhodobého výcviku.

5.3.1. Prostorová cvičení¹³⁴

Jedno z cvičení, které pomáhalo neustále vědět o pozici ostatních v prostoru, jsme praktikovali na hodinách Stephana Levyho a často se k němu vracím i v následné praxi. Chodili jsme různě po prostoru a museli neustále vnímat všechny ostatní v něm. Na příkaz vedoucího jsme se zastavili a zavřeli oči. Vedoucí pak vyvolal jméno jednoho člověka v prostoru a my jsme museli rukou ukázat na směr, kde onen člověk stojí. Otevřeli jsme oči a viděli, zda jsme se nemýlili. Pak jsme opět pokračovali v chůzi. Obtížnost narůstala s tím, jak se pokaždé výrazně měnily pozice herců v prostoru, a také se vzrůstající rychlostí pohybu. K závěru jsme se pletli daleko častěji. Při opakování tohoto cvičení však bylo patrné výrazné zlepšení.

Základním principem, na kterém jsme si osvojovali časoprostor a navíc práci ve skupině, byla chůze. Chodili jsme po prostoru v nejrůznějším tempu, zároveň jsme museli neustále vědět, kde se v prostoru nacházíme, a to nejen ve vztahu

¹³³ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 239.

¹³⁴ Tato cvičení jsem rozebírala již ve své diplomové práci. Vzhledem k ucelenosti tématu a návaznosti na další kapitoly je zde opět komentuji.

k prostoru, ale i k ostatním hercům. Orientovat se v prostoru zpřesňovalo i otáčení se v chůzi podle počtu zadaných oktáv (jak je definoval E. Decroux¹³⁵), což bylo zprvu velmi složité. Zadání – „Otoč se o jednu oktávu. Teď se otoč o dvě atd.“ – bylo totiž velkým oříškem na přehodnocování postavení v prostoru. Zafixoval-li si herec, že výchozí postavení je čelem k divákům, pak vnímal druhou oktávu jako otočení o 90° směrem od diváků, což byl základní omyl. Když jsme se totiž otočili o jednu oktávu, museli jsme ji předefinovat opět jako bod nula, a tudíž se proměnilo výchozí postavení na směr 45° otočení od diváků. Odtud další dvě oktávy pak neznamenal 90°, ale 135°. Bylo to výborné cvičení na permanentní uvědomování si své pozice v prostoru.

V jiném cvičení musela celá skupina lidí neustále zaplňovat rovnoměrně prostor. Vždy jeden člověk udělal razantní změnu svého postavení v prostoru a ostatní museli plynule reagovat vyplněním vzniklých prostorových „děr“. Není to cvičení vůbec jednoduché. Vyžaduje velikou koncentraci a schopnost naslouchat okolí.

Prostor jsme pohybem i přetvářeli. Stával se rozlehlým, nebo úzkým, byl z nejrůznějších materiálů. Ve cvičení „Dotýkat se“ jsem se měla pohybovat prostorem a dotýkat se různými částmi těla konkrétního i imaginárního prostoru a objektů. Také Bogart v jednom z cvičení zadává: „Pohybuje se po místnosti a nechte váš tanec proměňovat podle toho, jakých materiálů se dotýkáte.“¹³⁶

Dokázat se pohybovat v imaginárním prostoru procvičovalo i zadání na hodině herecké interpretace, kterou vedla Monsé Bonet. Dva herci stojící proti sobě (vzdálenost cca 2 metry) drží každý horizontálně dlouhou tyč a vymezují tak jakýsi rynek třetímu herci uprostřed. Herci s tyčí se pohybují prostorem a mohou se od sebe i vzdalovat, třetí herec nesmí určený prostor mezi nimi opustit. Poté se tyče eliminují a prostor je vymezen imaginárně. Opět se dva herci pohybují prostorem, jako by tyče měli, a třetí herec se musí přizpůsobovat takto ohraničenému prostoru, tj. reagovat na pohyb dvou herců, kteří i například výškovým postavením ukazují, zda se prostor snižuje, či je vysoký apod.

Když si herec ohmatá prostor reálný i imaginární, vstupuje do hry časoprostor ve vztahu k dramatické situaci. Dva lidé jdou, setkají se, zareagují. Kam však každý z nich odejde a kde zůstane stát, vypovídá o tom, co se skutečně mezi nimi

¹³⁵ Viz kapitola *Tělo cítící, myslící a tvořící*. Jedna oktáva je otočení o 45° kolem své osy.

¹³⁶ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 60.

dvěma stalo. Při zadání „Hádka“ se zvyšuje nejen dynamika slova a zvuku, ale rovněž pohybu v časoprostoru, tedy v tempu a v úhlech, kterým herec prostor přechází, ve vzdálenosti, kterou má mezi sebou a svým hereckým partnerem.

Jak je vidět, cvičení postupně rozvíjela různé vyjadřovací prostředky a začala budovat dramatickou situaci. Zprvu neřešila psychologii postav; napětí a vztah postav vznikal způsobem hry s tělem, prostorem, časem a energií. Etudy tak připravovaly herce na fakt, že být schopen pracovat s pohybem v čase a prostoru je opěrným pilířem tvorby dramatické situace, práce se skupinou a výstavby kompozice. Zároveň však tyto etudy v herci budovaly dovednosti, jako je naslouchání, otevřenost k okolí či pohotovost v akci-reakci, což jsou obecné předpoklady hereckého umění.

5.3.2. Magie kruhu

„Musíme nechat na samotném těle, aby vstoupilo do hry, aby oživilo hru, a tím umožnilo nenápadně vytvářet nová, společně vymyšlená pravidla, živá pravidla kruhu během živé hry.“¹³⁷ Na koncentraci a vnímání partnera jsou vděčná cvičení v kruhu. Často se rozvíjejí buď na principu chůze, zaujímání místa v prostoru, nebo při rozvoji gestické práce a řečové improvizace. Kruh je ideální pro naladění skupiny. Vhodná jsou cvičení, v nichž všichni mají provést najednou nějaký úkon, aniž by byl patrný impulz jednotlivce. Skupina musí spolu začít dýchat, poté je schopna například najednou tlesknout nebo vyskočit.

Typy cvičení:¹³⁸

Vyšleme po kruhu jedno gesto, náš soused má za úkol ho přejmout a mírně rozvinuté poslat dál. Gestem se přitom myslí angažovanost celého těla i práce s hlasem. Je-li v kruhu například 10 lidí, vrátí se gesto k prvnímu již ve velmi modifikované podobě. Je podstatné neustále upozorňovat na škálu možností dynamických, tempových, prostorových. Vyšlu-li například gesto ukazováčku před ústy se zvukem „pšt“, může v crescendo končit mohutným ofoukáváním celé ruky

¹³⁷ Brook, P. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 23.

¹³⁸ Viz Příloha 2: *DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení*.

za plného zvuku. Je důležité, aby se tělo hýbalo celé a řetězec gest se nezastavoval. Je také podstatné, abychom dýchali tep celé skupiny, tzn. v momentě, kdy ke mně gesto přichází, již ho vysílám dále. Není tu zastavení ani příprava, ale nepřetržitý obíhající impuls. Dochází tak k neustálému „průtoku“ gestické práce. Po určité době jsme plně napojeni na skupinu.

Jiný typ práce se skupinou, která rozvíjí společné „dýchání skupiny“ charakterizuje Brook při přípravě inscenace *Tragédie Carmen*. „Necháváme obíhat v kruhu gesta a zvuky, ve všech směrech. Aby bylo tělo schopné přijmout gesto, které přichází zleva, a předat ho doprava, vzápětí hned zase další a potom nějaký zvuk, který naopak přichází zprava atd., nesmí vnímat pouze dílčí akce, ale celý kruh, všechny jeho rytmy a podněty.“¹³⁹

Zkoušela jsem toto cvičení se skupinou mých studentů na DAMU. Přestože se znali již dva roky a řadou podobných cvičení prošli, měli s ním značné problémy. Nebyli schopni vnímat více impulsů, navíc přicházejících z různých stran, a neztratit přitom tempo a dech celé skupiny. Bylo někdy potřeba i půl hodiny, než se dokázali naladit, aby pak na jednu výjimečnou minutu prožívali sjednocený tep celé skupiny.

Temporytmus skupiny vytváří i přecházení v kruhu. Pracujeme s tvarem kruhu, porušujeme ho a rychle, co nejrychleji ho zase vytváříme. Nebo do kruhu vstupuje herec, reaguje na prostor uvnitř a vrací se zpět.

Cvičení: Řečová improvizace v kruhu

Následující cvičení slouží k nácviku improvizace, který se používá při tréninku komedie dell'arte. Skupina si osvojí pohybový princip: Herec vyše paží signál k druhému herci v kruhu a jde na jeho místo. Když tento uvidí vysílaný impuls, sám paží vysílá svůj signál k dalšímu partnerovi v kruhu a jde jeho směrem. Vzniká jakési perpetuum mobile. Podstatný je otevřený pohled, rychlá akce-reakce. Tento řetězec přecházení se postupně rozvíjí: vyšlou se dva signály najednou, takže kolují na sobě dvě nezávislé linie přecházení (dle velikosti skupiny lze linie množit). Cvičení se poté komplikuje tím, že příjemce nemusí signál akceptovat, své místo neopustí a donutí odesílatele změnit partnera, který ho buď pustí, či nikoliv. Je-li

¹³⁹ Brook, P. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 22.

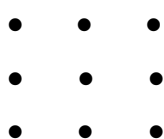
zažitý tento pohybový princip, přidává se slovo. Odesílatel vychází k partnerovi s větou, ten na ni reaguje, ale již směrem k jinému partnerovi. Postupně se zapojují další tělesné reakce. Tento princip je ideální na osvojování si řečové improvizace, neboť jednoznačný pohybový princip a fyzický impuls dávají bezprostřední podněty pro vznik situací.

5.3.3. Další skupinová cvičení

Cvičení: Devítka¹⁴⁰

Podobnou variantou jako předchozí cvičení je „devítka“. Rozdíl je v pozici v prostoru a také v tom, že se někteří ve skupině nevidí. Devět lidí stojí ve třech řadách za sebou, pohledem k divákům. Rozestupy jsou vedle sebe i dozadu cca 1 metr. Jeden účastník přichází k vybranému partnerovi s impulzem fyzickým či řečovým, ten ho přenáší na dalšího partnera. Herec podle pozice v prostoru buď vidí, či nevidí své partnery, musí být ale napojený na rytmus a dech skupiny. Impulzem může být i to, že někdo zaujme prázdné místo. Nastává ticho. Někdo jiný pak pauzu poruší a znovu vysílá signál. Skupina tedy sleduje i temporytmus celé improvizací mikrokompozice.

Postavení v prostoru:



Cvičení na práci s topografií

To, jakým způsobem se proměňuje situace v prostoru, ovlivňují prostorové vztahy, tvary těl v prostoru, podlahová geometrie. Postavte dva lidi do úzkého pruhu vepředu jeviště, pusťte hudbu a nechte je jednat. Jedné dvojici vytyčte na zemi ostrý trojúhelník, jinou dejte na obvod velkého kruhu. Podlahová topografie již sama určuje vztah dvojice. Práci s topografií můžete použít také na textové

¹⁴⁰ Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení (přizpůsobeno pro šest účastníků).

dialogy. Každému z dvojice můžete dát kontrastní pohyb po podlaze, jeden chodí po přímce, druhý je uzavřen v kruhu. Co se při improvizaci stane s jejich vztahem?

Podlahová geometrie je vděčná také pro improvizace ve skupině. Nechte jednat celou skupinu, aby se pohybovala po prostoru tak, že vždy vytvoří nějaký podlahový útvar – kruh, čtverec, paralelní přímky, trojúhelník. Společným jmenovatelem také může být několik stanovených gest. Již samo prostorové zadání buduje vztahy mezi jednajícími herci.

Cvičení: Skupinový fokus

Toto značně obtížné cvičení vyžaduje sžití skupiny a pravidelný trénink. Jeho cílem je, aby skupina reagovala jako masa a jen jeden se z ní vyčlenil. Tedy reagoval odlišně a tím na sebe vzal fokus. Hledejte odlišnosti v tempu, zvukové dynamice, v prostorovém uspořádání. Pracujte se skupinou tak, aby se fokus neustále přeléval na jiného jedince.

Komentář:

Skupina velmi často volí na začátku výrazné kontrasty pohybové (např. jeden stojí, ostatní si sednout), gestické (odlišné gesto) a zvukové (jeden mluví, ostatní mlčí), později docházejí k větším nuancím. Zprvu má skupina tendenci být semknutá proti samostatně stojícímu člověku, později začínají herci chápat, že skupina je o podobnosti, nikoli o tělesné blízkosti. Cvičení je velmi komplexní a je vhodné se k němu vracet. Jde opět o nutné naslouchání svému okolí a o pozornost k tomu, co se v prostoru odehrává. Je podstatné zvolit takový způsob pohybu, aby se herec odlišil od ostatních, a získal tak fokus. Pro skupinu je pak důležitým úkolem poznat, kdo změnil způsob pohybu, a dopomoci mu, aby se celá skupina odlišila. Získat fokus nutně totiž neznamená být dominantní, tzn. mluvit nahlas nebo se rychle pohybovat nebo stát, zatímco ostatní sedí, ale jednoduše být jiný než ostatní. Tedy budu-li jediný, kdo se hýbe extrémně pomalu oproti zběsile rychlému pohybu celé skupiny, budu mít zaručeně fokus. Hýbe-li se skupina chaoticky, pak symetrický pohyb bude markantní.

Cvičení na poslech skupiny:

- 1) Nechte chodit skupinu po prostoru. Chůze je odstupňovaná tak, že číslo 1 je velmi pomalá chůze, číslo 3 středně rychlé tempo, 5 běh. 0 je pak zastavení. Hlaste čísla, skupina na ně reaguje. Poté nechte skupinu, aby sama měnila temporytmus.
- 2) Jedná se o podobné cvičení jako předchozí. Vyberte deset různých fyzických pozic (gest) a dejte jim čísla. Hlaste čísla a skupina reaguje. Postupně opouštějte instrukce, nechte skupinu samu určovat gesta, vnímat jejich výběr, přelévání, temporytmus.
- 3) Postavte skupinu do kruhu. Pokuste se, aby všichni najednou vyskočili. Dbejte, aby se neuzavřeli do rytmické smyčky, ale reagovali na impulz skupiny. Aplikujte stejný princip na běh dovnitř kruhu se zastavením. Pracujte s tempem.
- 4) Zvolte partituru čtyř gest. Postavte skupinu do řady čelem k divákům. Nechte je dýchat a najít společný moment, kdy začnou gesta provádět. Nechte je měnit temporytmus v závislosti na poslechu skupiny.

6. VNITŘNÍ PROSTOR TĚLA – FENOMÉN ČASU

„Ponořit se do nekonečného světa představ, najít odvahu nepředstírat.“¹⁴¹

6.1. Čas jako filozofická konstanta

Vzhledem k typu cvičení, které budu reflektovat v této kapitole, je zajímavé udělat nejprve drobný exkurz k fenoménu času skrze různé filozofické úhly pohledu. Ve filozofii je totiž čas jedním z ústředních témat metafyziky, teorie poznání a přírodní filozofie. Evropská filozofie rozlišuje objektivní čas, tj. čas měřitelný na základě změn jsoucího (hlavně na základě periodických pohybů nebeských těles), a čas subjektivní, tj. čas, který je bezprostředně dán našemu vědomí a je podmínkou našeho prožívání. Z našeho úhlu pohledu je čas trojdimenzionální (minulost, zažívaná jako vzpomínka – přítomnost, která vlastně nemá žádného trvání – a budoucnost jako předjímání). Ovšem tato chronologie je dána člověku pro orientaci v životě; řada vědeckých, filozofických a duchovních proudů totiž říká, že vše existuje najednou. Kvantová fyzika pak přichází s neuvěřitelným fenoménem – máme-li pocit, že můžeme měnit budoucnost, proč bychom také nebyli schopni měnit minulost.

V platónsko-aristoteltské metafyzické tradici byl čas základním protikladem bytí; tedy pravé bytí, které je základem všeho pomíjejícího, je postaveno mimo čas. Svatý Augustin, na rozdíl od většinové západní tradice vnímající čas jako nekonečný, chápe čas ve vztahu k věčnosti, k času kosmickému, a tedy čas má počátek souhlasný se vznikem univerza. Pro Kanta je čas, stejně jako prostor, formou nazírání, která je apriorně dána poznávajícímu vědomí, tzn. všechny vnitřní i vnější jevy podle něj existují v čase, a podléhají tak přírodním zákonům. Pro Hegela má čas formu projevu absolutního ducha. Někteří filozofové vidí čas jako kruh, je to nietzscheovská věčnost stálého bytí, had času kousající se do ocasu. Ve filozofii existence (Heidegger, Kierkegaard) je samo *bytí* časové. Podle Heideggera (který věnuje této problematice celou knihu *Bytí a čas*) je to nezrušitelná vázanost člověka na čas, a tedy jeho bytí k smrti. *Časovost* (tj. existenciál, jímž lidská existence může rozumět bytí; pohyb pohybů, zdroj každého

¹⁴¹ Barba, E. *Manifest III. divadla*. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 54.

fenoménu) je pokládána za základní sebeurčení lidské existence, bytí je vlastně časem samým. I lidské vědomí je neustálým přecházením z jednoho stavu do druhého, a má tak časový charakter. Také Kirkegaard považuje prožitek času za významný pro uvědomění si existence člověka a je pro něj existenciálně důležité dosáhnout v čase pravdy, tj. nekonečnosti, věčnosti, nesmrtelnosti, sebe sama. Čas je také kořenem transcendentální obrazotvornosti. I podle Patočky je čas předpokladem porozumění bytí a hlásá, že na výzvu času (bytí) je třeba odpovídat tvůrčím způsobem v díle. A podle Bergsona ho lze v jeho bytnosti uchopit pouze intuicí: „Je vnitřním děním, dynamickým růstem, tryskající spontaneitou ducha; je neustálým rozením něčeho nepředvídatelně nového; jako trvání je součástí vesmírného času. Ač je vnitřně diferencovaný do několika proudů, je jen jeden. Principem času je věčnost.“¹⁴² Husserl viděl v čase základní scénu, na níž se rozvíjí svět ve svém zjevování. A podle Levinase je čas vlastně vztahem, vztahem k tomu, co se nedá uchopit, uvidět, k něčemu úplně jinému, k nekonečnu, k transcendentu.

Z filozofického hlediska je čas pojem k vytváření trvání bytí, dar prabytí, základní dynamická míra zjevování světa. I člověk je v jádře časovým bytím. Niterně lze čas zakoušet v projasňujícím se vědomí. Tohoto zakoušení lze docílit pomocí fyzických cvičení, jak o nich budu následně hovořit.

6.2. Fenomén pomalosti

Čas je do značné míry subjektivní. Naše prožívání času se promítá i v jazyce: „Čas se zastavil“ nebo „Nemám na to čas.“ Jsem-li v očekávání nějaké události, čas se doslova „vleče“. Prožívám-li nějakou příjemnou událost, pak mi „uteče jako voda“. Pomalý pohyb (tedy takový, v němž tělo pracuje pomaleji, než je přirozeně zvyklé) dokáže měnit význam pro diváka (známe využívání prodloužených záběrů v dramatických momentech). S pomalým, popřípadě zastaveným časem se navíc proměňuje i vnímání okolí, ale především vnímání našeho vlastního těla. Tělo se rozrůstá do prostorových dimenzí. Následující cvičení umožňují takový typ zážitku. Chcete-li pracovat na prožitku fenoménu pomalosti, pak z cvičení „Židle“ vyberte

¹⁴² Olšovský, J: *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Academia, Praha 2005, s. 29.

pouze ty části, které apriori souvisí s časem a temporytmem. Vzhledem ke komplexnosti použití tohoto cvičení, uvádím však zde jeho možnosti v širším záběru, než je pouze čas.

Cvičení: Židle¹⁴³

Jedná se o cvičení, které trvá několik hodin, jež je vhodné rozdělit do několika lekcí. Toto cvičení o různých variacích prohlubuje nejen možnosti využití těla, ale uvádí následně účastníka také do divadelních situací, které vznikají na základě přesně stanovené pohybové partitury.

1) Základní zadání

Máte pět pozic: pozice sedu, pozice na zemi, změna polohy, opření, chůze. Účastníci vytvoří sestavu v libovolném pořadí a zafixují si svou partituru pozic.

Komentář:

Nechte účastníky, aby vám ukázali svou partituru. Sledujte, zda využili všech pozic. Mluvte s nimi také o pozici židle. Většinou mají herci tendenci stavět židli čelem k divákům. Nechte je ukázat, jak se promění partitura, pokud se změní úhel pohledu. V tu chvíli mají herci ještě možnost zasáhnout do změn tělesných pozic nebo polohy židle. Dále již pracujte s herci tak, že v žádném případě nesmějí měnit svoji partituru, co se týče tvaru a souslednosti. Dále mluvte s účastníky o tom, kdy musejí vyvolat nejvíce energie a jaké momenty jsou pro ně nejtěžší. Společným hledáním dojdete k závěru, že jsou to takové momenty, kdy člověk bojuje s gravitací (např. v případě sedu těsně před dosednutím nebo při vstávání). Boj s gravitací znamená tedy nahromadění obrovské energie, která je svou intenzitou projektována do okolního prostředí.

2) Práce s pohybovou partiturou

Nechte pracovat účastníky ve dvojici. První účastník (A) neustále dokola opakuje svoji partituru, druhý (B) ho v kterýkoliv moment zastaví, a to tak, že se ho dotkne ukazováčkem. Tento signál znamená „zmrazení těla“. B dalším totožným signálem podnítí A k pokračování v jeho sérii. Oba mají sledovat sošnost těla,

¹⁴³ Některé fáze cvičení viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

množství tělesných pozic, které se skrývají uprostřed zdánlivě jen pěti tělesných tvarů.

Komentář:

Účastník B si účastníka A obchází, sleduje jeho tvarovost zvenčí, naopak A sleduje své tělo „zevnitř“. Zároveň B pracuje s temporytmem, zastavuje A v různých časových odstupech. Tímto způsobem projdou celou sérií pozic několikrát, B se snaží vždy zastavovat A v jiných momentech, „vyhledávat“ nové tělesné pozice.

3) *Dynamorytmy*

Nyní pracujte s některými dynamorytmy, jak je představuje Decroux. Účastníci prochází opět stále dokola svoji partituru pohybů, ale mají různá omezení.

- a) Prodloužit pauzy – Tam, kde se tělo dostává do klidové pozice (tedy takové, v níž končí pohyb), má herec pozici výrazně prodloužit.
- b) Plynulý pohyb – Nyní má účastník opakovat svou sérii tak, že nikdy tělo úplně nezastaví. V momentě, kdy dokončuje jednu pozici, musí již tělo aktivovat k pohybu do následující pozice.
- c) „Zběsile rychle“ – Provádět svou partituru co nejrychlejším pohybem.
- d) „Výbuch“ – Dostávat se z jedné pozice do druhé na jediný prudký impulz.
- e) „Antena de caracol“ (Šnečí anténa) – Tedy takový pohyb, který směřuje k nějakému bodu, ale nedojde k cíli a „ucuknutím“ se vrátí o určitou fázi pohybu zpět (nikdy však až do výchozího bodu). Antenu de caracol lze aplikovat v rámci přechodu z jedné pozice do druhé i několikrát.
- f) Velmi pomalu – Tento pohyb má být tak pomalý, aby pozorovatel, který se dívá po určitou omezenou dobu, měl pocit, že je to pohyb zastavený. Aniž to oznámíte, nechte na tento úkol čas 20 minut.

Komentář k f):

Tento poslední úkol je velmi specifický. Každý volí osobní tempo, někdo v rámci 20 minut nestihne ani projít celou svou partituru, někdo ji projde až třikrát. Všechny úkoly a–f jsou velmi fyzicky náročné, každopádně nejnáročnější je právě f, protože v pomalém tempu nejvíce bojujete s gravitací. Po tomto cvičení je dobré se účastníků zeptat, kolik minut cvičení trvalo. Dochází totiž k markantním

změněm ve vnímání času. Pomalý pohyb je ideální na cvičení koncentrace. Tím, že se maximálně soustředíte na každý detail vašeho těla, ztratíte pojem o čase. Vedoucí cvičení by po celou dobu jeho trvání neměl hlásit, v jakém časovém úseku se účastník nachází. Většinou takový účastník tipuje čas na pět, maximálně deset minut. Proč? Je to určitě jednak podvědomým srovnáním s předchozími zadáními, která trvala maximálně jednu minutu, ale především je to změnou tělesného fungování.

Výklad:

Když jsem toto cvičení prováděla sama, dostala jsem se během chvíle do jiného světa. Měla jsem pocit, že tělo je veliký prostor, byla jsem vlastně uvnitř něho. Pohyby, které jsem do té doby dělala, jsem začala vnímat odlišně, neboť jsem si uvědomovala každý detail tělesné změny. Bylo mi v tom novém světě doslova „blaze“, člověk se dostává do jakéhosi tranzu, meditativního stavu. S proměnou tempa se proměňuje prostor těla. Vrátit se zpět do reálného času vytváří pocit až jakéhosi probuzení a vyžaduje určitou dobu na adaptaci.

Student Adam Krátký to reflektoval takto: „Konkrétně cvičení s pomalým pohybem, která znám i z Body weather workshopu s Frankem van de Venem na mě mají silný účinek a vždy mi nějakou dobu trvá, než se po skončení cvičení dostanu zpět do normální rychlosti. Zdá se mi, že nabízejí člověku detailnější porozumění vlastnímu tělu – tím, že se stále pohybujeme (i když téměř neznatelně), se na tělo musíme neustále soustředit a pozornost nám tím pádem ‚neutíká‘ pryč.“

4) Naslouchání skupině

Nyní nechte účastníky kombinovat dynamorytmy na základě jejich volby a na základě skupinových impulzů. Je-li dostatečně velká skupina, rozdělte ji na dvě části – jedna se stává pozorovatelem.

Komentář:

Tato fáze je zajímavá i pro diváka, neboť se zde již odehrává divadelní situace. Účastníci poslouchají tep skupiny a pracují s dynamorytmy ve vztahu k ní. Je to síla celku a energie vlastního těla ve vztahu k tělům dalších účastníků, které tuto divadelní situaci umožňují. Není tu téma, není tu text, každý pracuje u své židle se svou partiturou, a přece se tu odehrává kolektivní drama. Každý má šest

možností dynamorytmů, které v kombinaci s dalšími účastníky vytvářejí nekonečné variace. Toto cvičení zároveň trénuje schopnost jedince vnímat skupinu, dokázat přenechat fokus někomu jinému. Představte si napětí v momentě, kdy všichni prodlouží pauzu a jen jeden ze skupiny použije „zběsile“ rychlý pohyb celé partitury. Co nám sděluje? Je to přetlak v člověku, který tryská ven? Je to společnost tiše přihlížející lidskému neštěstí? A pokud se všichni shodnou na plynulém pohybu, co cítí účastník, co vnímá divák? Nadnášející pocit, ztrátu tíhy, plynutí celku? A náhle jedno tělo „vybuchne“ a další těla se v různém rytmu přidávají. Je to množství vybuchujících těl, je to dialog energie, je to drama.

5) *Práce s židli ve dvojici*

Nyní se účastníci ve dvojicích naučí partituru toho druhého. Obě partitury spojí. Cílem je předvést partitury synchronně, a tedy posilovat schopnost souhry, naslouchání druhému člověku.

Poté účastníci odloží jednu židli a provádí tuto zdvojenou partituru na židli jedině. Postupně využívají různé dynamorytmy, čímž vznikají různé kombinace prvků v partituře, a účastníci tak vstupují do dialogu.

Komentář:

Jedná se již o improvizaci. Proměnou pozic vlastního těla i těla vůči druhému tělu vzniká divadelní situace. Dovolte účastníkům jednat. Pokud to cítí, nechte je přidat pohled, rozvíjet pohyby, začít vést tělesný dialog.

6) *Další variace - improvizace*

- a) Přidejte tři gesta rukou totožná pro oba účastníky. Ať jsou to gesta drobná, pracující s dotykem či třením rukou. Nechte účastníky tato tři gesta použít v libovolné části partitury. Improvizujte.
- b) Postavte k sobě dva účastníky s odlišnou pohybovou partiturou a přidanými třemi gesty rukou k vzájemné improvizaci.
- c) Improvizujte v rámci struktury, přidejte řeč.

6.3. Zastavený pohyb – Zjevení těla

Jak již bylo řečeno, maximálně zpomalený pohyb má sílu dostat nás dovnitř těla. Existuje specifické cvičení, které pracuje s pohybem úplně zastaveným. Je to cvičení sebeodhalující; při maximálním soustředění lze dosáhnout stavů podobných jako po použití drogy. Není náhodné, že toto cvičení vychází z butó.

Butó (popř. butoh) je forma tanečního divadla, která vznikla koncem 50. let 20. století v Japonsku. Slovo „butó“ lze přeložit jako „tanec temnot“, je složeno ze dvou japonských znaků; „bu“ znamená „tančit“ nebo také „vznášet se horizontálně“, „to“ jako protiklad vznášení značí dupat, šlapat, ale také z něčeho pocházet, mít v něčem kořeny. Slovo butó tak v sobě skrývá podstatu této formy. Je to těžko definovatelný tanec, který nekoresponduje s kánonem určité techniky, přestože v sobě snoubí mnoho prvků z tradičních starých japonských forem; zároveň ale rozvíjí i myšlenky taneční moderny. Jde především o individuální styl tanečníka, jeho mentalitu, vnitřní obrazy, nálady, pocity a rozpoložení transformované do fyzického pohybu. Každý tanečník volí prostředky, které nejvíce odpovídají jeho tělu a myšlení, a proto je tolik způsobů butó, kolik je tanečníků. Butó představuje hledání vlastního výrazu. „Tělo tanečníka v ideálním případě není nástrojem ani rozumu, ani ducha, ale je mu dovoleno, aby promlouvalo samo o sobě. Rekvizity, masky, kostýmy, hudba a světla, to jsou atributy podružné, které každý využívá podle toho, kde sám cítí své kořeny. Scénické obrazy, které vznikají, mohou být více taneční i více divadelní, a ani jedno není dobře nebo špatně. Butó není improvizací, ale přitom musí být autentické. Proto si každý představitel vytváří svůj vlastní styl, neboť zkušenost každého těla je jedinečná.“¹⁴⁴

V 60. letech se vyskytovala tato forma pouze v undergroundu, v 70. letech se pak díky vycestování japonských tanečníků do Evropy a USA rozšířila do celého světa, kde získala velkého uznání. Zakladatelem butó byli Tatsumi Hijikata a Kazuo Ohno. V České republice jsem měla možnost vidět představení Mina Tanaky a Ken Maie, žáka zakladatele Kazuo Ohno, či skupinu Dřevo, která se touto formou silně inspiruje.

¹⁴⁴ Kocourková, L.: *Podivné vtělení Ken Maie, tanečníka butó*: <http://operaplus.cz/podivna-vteleni-ken-maie-tanecnika-buto/>, ke dni 24. 6. 2015.

„Zvnitřněný“ tanec butó je velmi fyzicky náročný, neboť vyžaduje obrovskou energii pro transformaci našeho vnitřního prožitku. Je to také mentálně náročný způsob práce. Zkoumání hranic a možností našeho těla nás často zavádí do takových psychických stavů, které neočekáváme. Takovým typem je i cvičení se zastaveným pohybem, který všle doporučuji, aby si každý vyzkoušel. Toto cvičení však bezpodmínečně vyžaduje, aby ho byl účasten někdo, kdo je pozorovatelem. Neměli bychom ho nikdy zkoušet sami, můžeme se dostat tak dalece „jinam“, že pak potřebujeme pomoc zvenčí.

Cvičení: Zastavený pohyb

Zadání:

Účastníci tančí po místnosti na hudbu. Vedoucí skupiny v libovolný moment zastaví hudbu a účastníci zůstanou ve štronzu (zastavené pozici) 20 minut. Během této doby nedostávají od vedoucího žádné instrukce. Po 20 minutách je vedoucí upozorní, že mohou každý dle svých možností postupně opustit pozici a cvičení skončit.

Komentář:

Vedoucí podá na začátku informace účastníkům o tom, že budou nehybní 20 minut, že jim nebude ohlašovat uplývání času. Upozorní je na to, že mají sledovat své tělo, vše, co se v něm odehrává, a že se mají pokusit za každou cenu v nehybnosti vydržet. Je dobré, aby účastníci nevykonávali při tanci žádné těžké tělesné pozice, protože cílem není vydržet extrémně těžkou pozici, která vyžaduje velikou fyzickou sílu, ale prožít zastavené tělo. Je velmi důležité si po cvičení sdělovat prožité dojmy. Nechte na účastnících, zda zavřou oči, či nikoliv. Obojí způsobuje jiný typ vnímání, se zavřenými očima jdete více do těla, s otevřenými se proměňuje spolu s tělem i prostor kolem vás.

Výklad:

Budu nejprve mluvit o svém vlastním prožitku tohoto cvičení jako jeho účastník a poté jako jeho vedoucí. Obě zkušenosti mě velmi obohatily. Sama jsem tímto cvičením prošla v rámci procesu zkoušení autorského projektu *Camille*.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Viz kapitola *Obraz v pohybu: Autorský projekt Camille*.

Tato inscenace sledovala osudy slavné sochařky Camille Claudel. Zastavený pohyb a vnitřní prožití těla mělo být součástí hledání výrazového materiálu pro představení. Měla jsem do značné míry zjednodušenou výchozí pozici, neboť jsem seděla na židli a hýbala pouze horní částí těla. Zastavena jsem byla v momentě, kdy jsem měla zdviženu levou paži, pokrčenu v lokti tak, že uvolněné prsty ruky se nacházely asi 30 cm od hlavy. Na celé cvičení si dodnes pamatuji. Během několika minut ztratíte naprosto pojem o čase, nemáte tušení, zda to trvá několik minut či zda jste již na úplném závěru. Hledisko času vás také přestává zajímat. Zprvu prožíváte tělo tak, jak ho znáte. Začnou vás bolet svaly, později máte brnění, pak pocit, že to nevydržíte. V určitý moment se začne proměňovat vaše fyzikalita. Pamatuji se, že jsem začala své tělo vnímat jako prostor, v němž jsem se sama nacházela. Jako bych byla buňkou těla. Velmi výrazně se mi psychicky proměňovaly vzdálenosti mezi různými částmi těla. Bylo to jistě způsobené vypětím nervových zakončení. Nevím, do jaké míry mi reálně mírou námahy povolovaly svaly a tím se vzdálenosti částí těla opravdu částečně měnily. Každopádně v mém prožívání jsem vnímala vzdálenost mezi dvěma prsty jako metrové, pak až kilometrové. Postupně se mi přelévala pozornost do různých částí těla. Mé tělo bylo obrovská stavba, po které jsem se pohybovala. Přicházely návaly tenze i uvolnění, pocit tíhy i osvobození, tělesnosti i levitace. Velmi specifický byl potom závěrečný prožitek. Když mi Robert Janč (herec, který mi byl vedoucím cvičení) řekl, že uplynulo 20 minut a že smím, až budu chtít a moci, opustit tuto polohu, levá ruka zkoprnělá po 20 minutách visení ve vzduchu mě odmítla poslouchat. Začala jsem vynakládat obrovskou energii a fyzickou sílu, abych ji přiměla klesnout dolů. Tato námaha dostat ji do pohybu byla ještě výraznější, než celé cvičení předtím. Zápas s rukou se proměnil v zápas, podoben průchodu těžkými životními situacemi. Začala jsem intenzivně plakat. Tento pláč nebyl bezmocí či strachem, ale zvláštním očišťujícím rituálem. Zážitek to byl natolik silný, že si ho dodnes jasně pamatuji, včetně všech fyzických pocitů. Není tu žádné téma, žádná terapie, žádná divadelní situace, ani psychický impulz. Je tu jen zastavené tělo a skrze něj přítomné vše výše řečené.

Totoho cvičení často využívám v rámci workshopů i v rámci procesu zkoušení inscenací. Je to specifické zakoušení vlastního těla a hranic fyzických i mentálních. Použila jsem ho také s herci při zkoušení projektu *Očištění/Depurados*. Je silným zážitkem sledovat chování ostatních těl z pozice pozorovatele (vedoucího). Když zvolíte toto cvičení již během zkoušecího procesu, může se stát, že vás i podnítí

k nalezení fyzikality postavy, kterou konkrétní herec zosobňuje. Jeden herec zůstal zastavený při chůzi ve vzpřímené poloze, s jednou nohou mírně před druhou; zdánlivě jednoduchá pozice, ruce volně vedle těla, žádný vzdor gravitaci. A přece. Asi po deseti minutách cvičení jsem si všimla, že se tělo herce začíná nepatrně naklánět ze strany na stranu, jako když se kývá větev ve větru. Bylo to pro oko fascinující, ten zastavený pohyb s niterným kýváním. Toto kývání postupně narůstalo, až jsem pochopila, že herec omdlí. Vyskočila jsem a zachytila ho již v pádu. Tento herec procházel těžkým životním obdobím a domnívám se, že omdlení byla podvědomá reakce, jak se svého rozrušeného psychického stavu zbavit. V inscenaci měl ztvárňovat postavu Carla, ale protože se krátce předtím dozvěděl, že má závažnou nemoc, nakonec spolupráci ukončil. (Vzhledem k tomu, jak nechtěl o prožitcích tohoto cvičení mluvit, předpokládám, že souvisely právě s jeho nemocí). Zvláštní je, že jeho chůze po čáře, na které jsem ho náhodou při cvičení zastavila, a jeho nejistota těla jako by se doslova „zaryla“ do postavy Carla. A zůstala v ní i následně, když tuto roli převzal jiný herec.¹⁴⁶

Jaume Sangrà Armengol, další herec z této skupiny, byl zastaven v pozici, kdy měl velkou část váhy těla na ruce. Jeho průchod 20 minutami byl spíše bojem s vlastní fyzickou silou. Sledovat jeho podklesávající ruce bylo jako sledovat Krista stoupajícího na Golgotu. Několikrát mu ruce podklesly, chvíli si odpočinul a poté se znovu pokusil bojovat. Máme tu opět životní drama „zadarmo“. Jediný zastavený pohyb a velká fyzická energie. Pro vlastní prožitek těla jistě silná zkouška tělesného limitu. Byl to ten případ, kdy extrémně těžká pozice přesouvá cvičení jinam, neboť fyzické síly na ni nestačí. Nutně pak pozici opouštíme, a tím přerušujeme „zvnitřňující“ tok cvičení.

Se skupinou mých studentů Performerství na DAMU jsme zkoušeli toto cvičení v budově Divusu. Z místnosti bylo oknem vidět na magistrálu a slyšet hluk. Jeden student po cvičení sdělil, že mu začalo připadat, že auta jezdí neskutečně velkou rychlostí jako přelety komet a že se výrazně zintenzivnil jejich hluk. Připodobnil to k filmovým záběrům, kdy jedinec je ve „svém světě“, naprosto zpomalený, a kolem něj se vše pohybuje takovou rychlostí, že se objekty stírají do světelných pruhů. A na závěr připojuji ještě reflexi mé studentky Lenky Hulákové: „Moje tělo si rozhodně pamatuje situaci, cvičení, které jsi nám zadala: hýbeme se a ty nás pak zastavuješ, končím v divné poloze a deset minut nebo kolik (?) – přišlo mi to jako

¹⁴⁶ Viz kapitola *Text v pohybu: Mezinárodní projekt Sarah Kane Očištění/Depurados*.

věčnost – se dívám do jednoho místa, nehýbu se, tuhnu. Tělo se začne zvláště chovat, nejdřív si myslím, že to nemůžu vydržet, že musím něco povolit, pak se něco samo třese, ani nevím, jak to držím, ale držím. A pak – asi to bylo i tím, že jsem se dávala do obrazu, na kterém byla lesní cesta – jsem se ocitla úplně jinde (pravděpodobně v tom lese) a pak mi trvalo pěkně dlouho se zase vrátit a zrychlit tělo na běžnou rychlost. Vůbec s tou pomalostí v těle je to zajímavé. Tak tohle si moje tělo pamatuje mnohem víc než já.“

7. TĚLO CÍTÍCÍ, TVOŘÍCÍ A MYSLÍCÍ – SÍLA GESTA

„Pojmout myšlenku znamená dát průchod přetlaku představivosti, dopřát prudké obraty směru, nečekaná propojení mezi rovinami a kontexty, které předtím spolu nesouvisely, mezi cestami, jež se kříží a rozbíhají.“¹⁴⁷

7.1. Problematika pojmu „gesto“

Jak z předchozích kapitol vyplývá, za nejdůležitější považuji prožitek „bytí“ na jevišti, vnímání vnitřní krajiny svého těla a s ním spojené poznávání sebe, čímž se otevírá okolí, dokážu přijímat impulzy od partnera a reagovat na ně, tedy jednat. K tomu je zapotřebí vysoké koncentrace, kumulování energie, cit pro partnera a skupinu, uvědomování si prostoru a mé vztahování se k němu. Zásadní je proto pochopit fungování těla, roli těžiště a rovnováhy, dechu, temporytmu, tělesné tenze, dynamiky, hlasu. V tomto ohledu je proto pro mě stěžejní práce s gestem. V něm se totiž zpřítomňuje vše řečené – uvědomujeme si energii, postavení těla, vztah k partnerovi i k prostoru, činíme své tělo ‚živoucím‘. „Gesto je význam, výraz, komunikace a soukromé zjevení samoty – je to vždy ono artaudovské zjevení skrze plameny – to však značí sdílenou zkušenost, jakmile je jednou kontakt navázán.“¹⁴⁸

Přesně definovat ‚gesto‘ je úkol téměř nemožný. Každá publikace i každý divadelní umělec budou ke gestu přistupovat rozdílným způsobem. Pokusme se proto nahlédnout do této problematiky spíše očima některých velkých reformářů a očima mé vlastní zkušenosti. V tomto kontextu zmiňme také rozdíly mezi slovy „gesto“, „gestičnost“, „gestika“, „gestus“. Gestičnost je neologismus, kterým se divadelní teorie pokouší podtrhnout specifické vlastnosti gesta, především takové, jimiž se gesto podobá ostatním komunikačním systémům, nebo se od nich odlišuje. Gestičnost „vytváří více či méně koherentní systém způsobů tělesného bytí, zatímco gesto označuje konkrétní tělesnou akci.“¹⁴⁹ Tomuto pojmu je blízký pojem „gestika“, který označuje specifický způsob pohybu konkrétního herce či postavy,

¹⁴⁷ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 37.

¹⁴⁸ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 229.

¹⁴⁹ Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 163.

zahrnuje formu a charakterizaci hercových gest a tím připravuje pojem gestus. Gestus, původně latinský výraz pro gesto (postoj, pohyb těla), se v současnosti blíží spíše k označení charakteristického způsobu používání těla, tělesného postoje. Mejerchold rozlišuje různé „pozice-pózy“ (*rakurz*) označující základní postoje postav a cílem jeho biomechaniky je mimo jiné nalézt tyto neměnné postoje, které fungují jako fixace gestického pohybu. Tzv. ‚brechtovský gestus‘ zahrnuje rovněž postoje vůči někomu jinému, a obsahuje i společenské konotace. Oblast postojů, které k sobě postavy zaujímají, nazývá „gestickou oblastí“. Podstatné je si uvědomit, že ‚gestus‘ v sobě vedle držení těla a výrazu tváře zahrnuje také například spád řeči, vztahování se k partnerovi a k prostoru. „Tedy gestus lze postihnout jak v tělesném chování, tak v jeho promluvě: text či hudba mohou být gestické tehdy, když je jejich rytmus v souladu s tím, o čem hovoří.“¹⁵⁰ Gestus stojí na pomezí mezi jednáním a charakterem, jako jednání vyjevuje postavu zapojenou do vztahů, jako charakter představuje soubor rysů vlastních určitému jedinci.

Samotné slovo gesto se dnes používá ve velmi širokém slova smyslu. Pokud se chceme vyvarovat jeho typickému popisu (gesto statické/dynamické, vrozené/konvenční/estetické, přerušované/plynulé, s protiklady napětí/uvolnění, rychlost/pomalost apod.), pak ho pojdme sledovat spíše ve vztahu k „projevování se“ a k „bytí“.

7.2. Gesto jako výraz

Gesto můžeme posuzovat z různých hledisek, ale „vždy v něm musíme spatřovat výraz: v tom spočívá jeho původní funkce, a právě díky této pravomoci, ustanovené přírodními zákony, zkrášluje umění, v němž je vším, i to, s nímž se spojuje a jehož hlavní součástí se stává.“¹⁵¹ Už zde však můžeme mít námitky. Slovo „zkrášluje“ příliš připomíná estetickou funkci divadla, nikoliv „živou“ formu divadla, kterou gesto umožňuje. Tato formulace odpovídá spíše té divadelní linii, která vnímá gesto jako vnějškový pohyb těla a tváře, které umožňuje vyjádření

¹⁵⁰ Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 165.

¹⁵¹ Cahusacova definice gesta. In: Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 163.

citů. V klasickém pojetí je gesto prvkem „na přechodu mezi nitrem (vědomí) a vnějším (fyzické bytí),“¹⁵² tedy prostředkem výrazu sloužícím k exteriorizaci (zveřejnění) předchozího vnitřního psychického obsahu (emoce, reakce, význam), který má tělo sdělit. „Jsou-li gesta vnějšími, viditelnými znaky našeho těla, v nichž poznáváme vnitřní projevy naší duše, pak je lze posuzovat dvojnásobně: za prvé jako změny viditelné samy o sobě, za druhé jako prostředky, naznačující vnitřní duševní procesy.“¹⁵³

Aby se herec dokázal správně vyjadřovat pohybem, musí nejprve pochopit fungování svého vlastního těla, svého interního prostoru, času a energie. Musí pochopit části těla odděleně a v kompozici a naučit se s nimi pracovat, tedy naučit se pracovat s výrazem.¹⁵⁴

Motos Teruel popisuje **čtyři hlavní oblasti těla**.¹⁵⁵ **Hlava** je zóna percepce, místo inteligence a pocitů. Obličej, její dílčí část, odráží duši a demonstruje okolí mé „já“, je to část morfologicky nejvíce rozrůzněná a nejdělicatněji modelovaná. **Trup** představuje z technického úhlu pohledu nejexpresivnější část těla, sdělující „prudkost, slabost, utrpení, melancholii“¹⁵⁶. Je centrem síly (zvláště oblast bederní a břišní), osobnosti a prezentace herce (zvláště oblast hrudní), exprese (tvořená z krku, horní části hrudníku a rukou), těžiště (oblast pánevní) a kontratěžiště (paže).¹⁵⁷

Vedle hlavy a trupu jsou další výrazovou částí **ruce**, které tvoří centrum exprese. Vyrovnávají také držení těla a prodlužují pohyb. Ruce cítí, dělají a připomínají. Někdy také ukazují a přenášejí myšlení. Zprostředkovávají vztah se světem a s ostatními. „Ruka jedná a jednáním mluví“.¹⁵⁸ Tato řeč může být stejně přesná a výmluvná jako slovo, jež něco vyjadřuje, anebo může být podobná zvuku, čistě vokální dynamice vyvolané hlasem, jež je výsledkem řady změn napětí a

¹⁵² Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 163.

¹⁵³ Engel, T. In: Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 163.

¹⁵⁴ V Barceloně jsem navštěvoval speciální předměty: Výraz těla, Technika těla.

¹⁵⁵ Čtyři oblasti těla podle Motose Teruela jsem rozebírala již ve své diplomové práci, zde však rozkrývám významy jednotlivých částí více do hloubky.

¹⁵⁶ Motos Teruel, T.: *Iniciación a la expresión corporal – teoría, técnica y práctica*. Editorial humanitas, Barcelona 1983, s. 58.

¹⁵⁷ Technika Étiennea Decrouxe pracuje s trupem jako s nejdůležitějším místem těla, od kterého se odvozují všechny další pohyby a významy. Viz níže podkapitola *Gesto jako výraz myšlení – myslící tělo*.

¹⁵⁸ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 103.

artikulací hlasového aparátu.¹⁵⁹ Ruka a zvláště prsty umožňují obrovské množství pohybů a tvarů a není divu, že v řadě tradičních asijských kultur došlo ke kodifikaci tvarů a k vytvoření gestického slovníku rukou. „Kamkoliv jde ruka, oči ji sledují, a kam se dívají oči, jde i mysl a za ní city.“¹⁶⁰

Čtvrtou zónu podle Motose Teruela představují **nohy**, které přirozeně přitahují pozornost už tím, že umožňují přemísťování těla v prostoru. Z pohledu nonverbální komunikace jsou zónou vysoce „odhalující“. (Tím, že je nosíme zavřené v botách a snadno schováme pod stolem, jim však věnujeme málo pozornosti). Často odhalují náš duševní stav a hluboce vžitě postoje a chování. Tak nalezneme spoustu ustálených gest (např. jedna noha rozkročena před druhou – postoj útoku, provokace, soupeřivosti; nohy u sebe – respekt k autoritě apod.). Způsob chůze je jako náš osobnostní rukopis – prudká chůze, pomalá, trhaná, chůze s dlouhými kroky, chůze s chodidly směrem dovnitř; to vše je zrcadlem našich povah (řada technik využívá ustálených typů chůze k charakteristice postav). „Chodidlo je příkladem zvláštního typu ‚života‘, jakýmsi mikrokosmem. Život nepřetržitě proudící tělíčky novorozeňat se zřetelně odráží v pohybech jejich palců. /.../ Revoluce moderního tance se údajně odehrála tehdy, když tanečníci začali tančit bosí.“¹⁶¹ Chodidlo je odrazem celého těla, čehož využívá i alternativní medicína a léčba pomocí reflexologie. Bosá chodidla však nemusejí nutně znamenat volnost. „Ve všech formách kodifikovaných divadel je bosé chodidlo nuceno do deformujících postavení, jako kdyby bylo obuto do velmi zvláštního druhu obuvi. Tyto deformace chodidel vedou ke změnám rovnováhy, zvláštním způsobům chůze a k udržování různých napětí v celém těle. Ať už chodidla deformována zvláštní obuví, anebo ponechána volná, určují tonus těla a jeho dynamiku v prostoru.“¹⁶² A jak později Barba komentuje, tanečníci/ herci západu tančí nohama, tanečníci východu rukama.

Kromě částí těla a jejich využití je pro pohybový výraz také podstatné **postavení v prostoru** ve vztahu k divákovi. Motos Teruel tak řeší *plány* – postavení zepředu, z profilu, zády a ze tří čtvrtin. Mezi nimi vzniká opět celá řada

¹⁵⁹ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 102.

¹⁶⁰ Nandikéšvara. In: Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 102.

¹⁶¹ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 162.

¹⁶² Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 162.

nuancí. Dále jsou tři základní možnosti pohybu bez přemístění: inklinace (naklánění dopředu, dozadu, napravo, nalevo), rotace (otáčení doleva a doprava) a translace (přemístění dopředu, dozadu, napravo, nalevo).

7.3. Gesto jako dualita výraz – emoce

„Tělesný výraz je odrazem duševního dění – emocí, chování či myšlení – tedy přináší sdělení. Různé metody však přistupují ke vztahu ‚výraz – emoce‘ různým způsobem. Někteří zdůrazňují primárnost pohybu, tedy hledají tělesný výraz a z něj čerpají emoci, jako například Mejerchold či Decroux. Jiní začínají naopak u emoce, která provokuje pohyb. Jak komentoval Ejzenštejn (Mejercholdův žák, který s ním v lecčems polemizoval¹⁶³), je jedno, kterým směrem se dám, podstatné je, že gesto a emoce jsou ve shodě. Jedná se o neoddělitelnou jednotu, o formu a obsah. Řada systémů zachycuje a snaží se pochopit složitost této organičnosti různým způsobem. Západní herec má ale častěji tendenci jít od emoce k pohybu, tedy pro danou myšlenku či pocit hledat výrazové gesto. Ne vždy však gesto/pohyb koresponduje s emoci.“¹⁶⁴

Stejně tak je těžké fyzické akci dodat správnou emoci. „Pokud dáš tělu špatný impulz, dovede tě ke zmýlené emoci.“¹⁶⁵ V Barceloně na hodinách biomechaniky jsme zvolili jakýkoliv druh pohybu a měli jsme k němu dohledat emoci, jakou vyvolal, a k ní konkrétní větu. Většinou však tato emoce a slovo nebyly uvěřitelné, ve skutečnosti totiž nevycházely z typu pohybu, a netvořily tak kompaktní celek. Naučit se poslouchat tělo bylo velmi těžké a tento způsob práce dodnes aplikuji při práci s hercem. Podobné cvičení probíhá u zdi, na kterou herec naléhá různými částmi těla a různou silou a opět hledá emoce a slova, které pohyb vyvolává. Je velkým zážitkem pozorovat, jak energie vydávaná proti zdi a různý tělesný postoj absolutně mění duševní rozpoložení. Funkčnost těchto cvičení pozitivně reflektují také studenti a herci, se kterými jsem na nich pracovala.¹⁶⁶

¹⁶³ Viz Ejzenštejn, S.: Přednáška o biomechanice. *Divadelní revue*, č. 2, r. 12, 2001, s. 86–94.

¹⁶⁴ Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 23.

¹⁶⁵ Lecoq, in: záznam z kurzů na videu *Les deux voyages de Jacques Lecoq (Dvě cesty Jacquesa Lecoqa)*.

¹⁶⁶ Viz také kapitola *Fyzikalita zvuku a slova*.

Mejerchold ve své metodě navrhuje, abychom nejprve rozbili celistvost herce a učili ho pracovat s jednotlivými vyjadřovacími vrstvami odděleně a teprve ve výsledku je opět spojili. Chtěl, aby se gesta a sklon těla přidržovaly přesné struktury. Říkal, že „je-li správná forma, budou správné i tóny a pocity, protože jsou určovány tělesnými postoji.“¹⁶⁷ Účelem biomechanických cvičení bylo poskytnout herci pocit z vědomého pohybu. Proto se také odvolával nejen na asijské formy, ale například i na komedii dell'arte, ve které je už fyzický postoj postav a jejich pohyb předem stanovený a herec musí dokázat vnést do nich emoci, tedy „rozžít“ postavu v rámci stanovených tělesných pravidel.

7.4. Gesto jako výraz myšlení – myslící tělo¹⁶⁸

Ne každá technika apeluje pouze na vyvolání emoce. **Technika Etienna Decrouxe** hledá v pohybovém výrazu především duševní pochody postav, jedná se především o vztah ‚výraz – myšlení‘. Decroux zdůrazňoval, že podstatné není naučit se obratně hýbat, ale *naučit se myslet*. „Jsem sváděný duchem tehdy, když si idea najde tělesnou realizaci“¹⁶⁹ Tělo pak nazývá „myslícím tělem“. Fyzický výraz nemá vyjadřovat realitu, ale přenést do „země vzpomínek a imaginace“, což se mu daří díky systému, v němž s každou částí těla pracuje odděleně. Určuje pořadí částí těla podle jejich priority, založené na stupni obtížnosti jejich přemísťování a schopnosti podrobení se. Tělo omezuje (podobně jako indický herec) v podstatě na trup, který označil za „utlačovaný“, poskytnul mu právo na výraz a našel spoustu detailních možností jeho pohyblivosti. (Pohyb rukou a nohou vnímá jako doplněk, patří k tělu jen, když pohyb vychází z trupu.) Díky tomu udělal velkou revoluci v existující gestické dramatické koncepci, která do té doby využívala především mimiku tváře a gestiku rukou a nohou. Napětí u Decrouxe vzniká tím,

¹⁶⁷ Iljinsij, I.: *Pamietnik aktora*. In: Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 224.

¹⁶⁸ Rozbor Decrouxovy techniky z velké části přebírám ze své diplomové práce. Důvodem opětového použití dílčích výkladů je fakt, že řada cvičení, která představuji v *Oddíle I.* a na kterých aplikuji své poznatky, odkazuje na principy, vycházející právě z techniky Decroux. Přiblížení této techniky tedy pomůže k větší přehlednosti a snazšímu pochopení následných tvrzení.

¹⁶⁹ Decroux, É.: *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones, Mexiko 2000, s. 8.

že staví do kontrapozic ty části těla, které na sebe navazují (hlava proti krku, krk proti hrudi, trup proti pasu apod.).

Výraz těla absolutně sošný pojímá Decroux na způsob kubistických malířů, neboť ukazuje části v třídimenzionálním pohybu: kombinuje rotaci, laterální inklinaci a hloubku.¹⁷⁰ Pomocí geometrické artikulace vzniká specifický výraz a akce, založený na ukazování množství úhlů pohledu. S touto násobností souvisí právě podstatný znak Decrouxovy metody. Jediná akce vždy odráží různá prizmata myšlení subjektu a jeho paměti. Tím také podtrhává své tvrzení, že „není jedna realita, je jen jedna interpretace, jedna rekonstrukce reality“.¹⁷¹

Tři plány si můžeme představit jako tři kruhy kolem těla. Průměr prvního pólí člověka v pase, a člověk se tudíž otáčí po obvodu do stran (rotace), druhý průměr kruhu pólí tělo od hlavy k nohám a jeho obvod směřuje do strany (laterální inklinace), třetí průměr kruhu pólí tělo od hlavy k nohám a jeho obvod směřuje dopředu a dozadu (hloubka). Každý kruh je rozdělen na osm dílů – oktáv. Otočíme-li tedy například hlavu doprava o 90°, využívám rotace o 2 oktávy. Toto geometrické pohybové myšlení se aplikuje téměř v každém pohybu. Díky kombinacím všech tří dimenzí a různých částí těla vzniká celá síť protikladů a celé tělo se dostává do požadované tenze, vyvolávající energii, byť se herec nepohybuje. Herec je sochou a sochařem zároveň. Typické pro Decrouxe je právě takový pohyb, který v sobě zahrnuje všechny tři plány (nejčastěji se různé části liší o jednu oktávu). Navíc geometrické myšlení a uvědomování si oktáv zpřehledňuje také prostor a rychlou orientaci v něm, oktávy se také aplikují na chůzi a změnu směru.

Decroux sestavuje tzv. stupnici – hlava, krk, hrud', trup, boky (různá kontrapozice jednoho boku vůči druhému). Tato stupnice končí přenesením váhy celého těla na jednu stranu, což označuje termínem „Eiffelova věž“. Tyto stupnice se praktikují ve všech třech dimenzích, a to buď tak, že jedna část těla se průběžně připojuje k druhé, nebo naopak odděleně (jedna část jde vždy proti druhé).

Kromě důsledného učení oddělovat části těla a být si vždy vědom toho, v jaké pozici se část těla nachází vůči druhé a vůči prostoru, je podstatné, jak tohoto

¹⁷⁰ Na rozdíl od Motuse Teruela v třídimenzionální práci s pohybem u Decrouxe nefiguruje translace. Té používá jen jako doplňku. Inklinaci vnímá jen jako pohyb nalevo a napravo; náklon dopředu a dozadu pojmenovává jako hloubku.

¹⁷¹ Decroux, É.: *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones, Mexiko 2000, s. 34.

dělení využívat pro sdělení duševních pochodů postavy. To umožňuje vedle dělení částí těla také temporytmus, který jim v pohybu přidělíme.

Decroux často sledoval proměnu duševních pochodů na jednoduchém cvičení, ve kterém se herec otáčí za jinou postavou či objektem. Pokud se otáčíme celým tělem, můžeme sice v tempu zdůraznit, zda se postavy lekám, či váhám, zda se na ni podívat. Pokud však rozdělím pohyb tak, že se každá část těla otáčí v jiný moment a v jiném tempu, dokážu sdělovat daleko více. Uvedme si příklad: Běžná tendence je nejprve se podívat na objekt. Co ale může znamenat, začnou-li se například nejprve otáčet boky? Může to znamenat přitažlivost k objektu, ke kterému směřují. Pokud však vzápětí otočím hlavu opačným směrem, je to gesto odmítnutí. Tělo však dále pokračuje v rotaci směrem k objektu, tedy k bokům se přidává i hrudník. Může to znamenat, že přestože rozum odmítá přijmout existenci objektu, vnitřně mě to k němu táhne. Roli hraje samozřejmě i tempo. Když se v tomto momentě hlava náhle prudce otočí a podívá se na objekt, může v tom být znak vzpoury („Budu se s tebou tedy bavit, ale nechci!“). Pokud se hlava otáčí pomalu, je to znak přijetí vnitřní přitažlivosti a podvolení se jí. To je jen jedna z možných interpretací. Poslouží však k názorné demonstraci, jakým způsobem lze touto technikou vyjádřit vnitřní pochody postav.

Kromě myšlení apeluje Decroux také na možnost sdělování jiných realit – vzpomínek, minulosti a budoucnosti, popřípadě jiných imaginárních světů. V tomto případě postavy jako by ztrácejí zemskou přitažlivost, a to způsobem chůze, rozložením napětí a tempem (např. herci našlapují na špičky, zpomalují chůzi, pohybují se v jedné výškové linii). Pro různé způsoby myšlení a sdělování realit zavedl Decroux ustálené čtyři kategorie,¹⁷² ve kterých práce s váhou, těžištěm, napětím a tempem učí oddělovat různé procesy myšlení, pocity a charakter postav či jiné imaginární světy, tedy zjevovat to, co je již viděno a co se ještě nevidí. To je také asi nejzajímavější přínos techniky Decrouxe, který může herce obohatit o další způsoby vyjadřování. Jinak je v lecčems tato technika nevyhovující pro svou

¹⁷² Těmito kategoriemi jsou: 1) „Muž – sportovec“, kde pracuje především s protiváhou a svalovou tenzí; 2) „Salonní muž“, ve kterém se skrývá svalová tenze a vyjadřuje zosobnění klidu (mírnost, elegance, harmonie); 3) „Mobilní socha“, která kontrapozicí částí těla nereprezentuje postavu, ale dráhu myšlenkových pochodů; 4) „Snový muž“, který ukazuje určitý stav mimo realitu – hercovo tělo je od reality oddělené, vytrženo mimo zemskou kauzalitu.

formálnost; sošnost pohybu leckdy působí až příliš stylizovaným a patetickým dojmem, který jako by přestával jevištně žít.

Odrazu lidského myšlení napomáhá u Decrouxe také práce s temporytmy, které jsou extrémně variabilní a kontrastující. Práce s časem může radikálně změnit význam situace. Ukázkový příklad je cvičení „**Šuplík**“. Je přesně stanovené pořadí několika pohybových akcí: dívám se k divákům a přistoupím ke stolu se šuplíkem, vysunu šuplík, podívám se do něj, zvednu hlavu (podívám se do diváků), šuplík zavřu a odcházím. Jen změnou tempa pak herec naplňuje různá situační zadání. Ostatní účastníci hádají, o jakou ze situací se jednalo. Například situace „Načapaný zloděj“ se časově může odrazit v pohybu takto: Ke stolu přistupuji *pomalou* (abych nevzbudil pozornost), *velmi pomalu* otevírám šuplík (abych nedělal hluk), *rychle* se do něj podívám (nemám času nazbyt), *pauza*. *Rychle* opět zvednu pohled k divákům (protože někdo přišel), *rychle* šuplík zavřu a *pomalou* odcházím (abych nevzbudil podezření). Tempově se zcela promění zadání: „Vím, že v šuplíku najdu nějaké svědectví, ale nakonec se rozhodnu toto svědectví nevydat“: Ke stolu přistupuji *pomalou* (vážám, zda chci vědět pravdu), *rychle* otevírám šuplík a *rychle* do něj nahlédnu (moment rozhodnutí), pak *velmi pomalu* zvedám oči k divákům (výraz nalezení pravdy, která mnou otřásla), pak *rychle* zavřu (rozhodnutí, že nechci to tajemství prozradit) a *pomalou* odcházím (nikdo o mé přítomnosti neví). Toto cvičení je výbornou lekcí, jak čas proměňuje radikálně význam situace.

Herci samozřejmě pracují i s objekty na scéně, ty jsou vždy součástí pohybové akce. Jak říká Decroux o jejich použití: „Většina částí představení je hrána skrze hlavní vyjadřovací prostředek – tělo. V případě, že se používají objekty – stoly, židle, látky – jsou plně integrovány do akce, nejsou pouhou dekorací. Takto objekt rozšiřuje tělesnou práci a stává se dalším prostředkem, který zhmotňuje myšlení a pocity.“¹⁷³ Takové vnímání objektů jim přikládá daleko větší váhu, herec s nimi zachází vědomě. Chce-li tedy odstranit židli, pak je tento pohyb vedený a dokončený (není to mimovolné odsunutí, jako když nám teď právě židle překáží v prostoru, což je častý přístup herců k objektům).

Shrnu-li tedy hlavní a nejdůležitější body tělesného mimusu Etienna Decrouxe, pak jsou to tyto: Decroux, který pracuje na principu tělesné mechaniky značně odlišné od tance, vidí podstatu dramatu v lidském těle, hledá v pohybu „originální konflikt“. Říká, že „nepřítelem je nám tíha“, neboť jsme omezeni

¹⁷³ Decroux, É.: *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones, Mexiko 2000, s. 37.

zemskou přitažlivostí, technika protiváhy je vlastně bojem s gravitací. Protiváha však nevyjadřuje jen protisílu vůči předmětům, ale také vůči myšlenkám. Decroux se skrze tělo snaží „učinit neviditelné viditelným“, tedy neaminuje jen akci, kterou vidíme očima, ale i to, co je skryté. Jak bylo řečeno, rozšířil vyjadřovací schopnosti trupu, aby všechny části těla (nejen ruce a nohy) spolupracovaly na jednání, hovoří o „status mobil“, pohyblivé soše, skrze kterou vyjadřujeme myšlenkové pochody. Podstatná je pro něj „idea snění“ (l'homme songe – snící člověk). Snové tělo dokáže představit myšlenkový svět, minulost i budoucnost, ale i názory a představivost. Decroux pracuje s dynamorytmy, v nichž vychází z přirozené svalové mechaniky (např. tělesné zapnutí či uvolnění), dodává tělesnému pohybu členění, fázování. Artikuluje tělo, prostor, akci v různých okamžicích (zmnožení pohledu), kterou nazývá „triple design“ – rotace, vertikála, hloubka. Dle něj prostor nahrazuje čas a naopak (chůze na místě: zmenšení prostoru, ale máme pohyb a tento paradox nám dává pocit, že běží čas, tedy zůstáváme na místě, ale běží naše myšlenky). Decroux apeluje na práci s maskou, často používal bílý neutrální šátek, který zahaloval tvář, a vytvářel tak univerzálního člověka. Nezakazuje mluvení, mim nemá být němý. Důraz klade také na práci s hudbou. Mluví o „otočené metafoře“; místo toho, aby hledal, jak ztvárňovat obraz či myšlenky na scéně, začínal tzv. z nuly: „Běž a něco dělej“. Pohyb, který vycházel dle něj z hlubokého podvědomí, byl naplněný. Pojmenoval vzniklý obraz a skrze něj začal rozvíjet téma, tvořit. Při tvorbě divadelního představení často využíval principu montáže, stříhové práce jako u filmu. Nikdy neukazoval vše. Vytvořil přes osmdesát etud, které se staly jakýmsi archetypy moderního mimusu.

Z vlastní praxe se domnívám, že je dobré primárnost těla či emoce kombinovat, tedy nevzdávat se ani procesu výraz – emoce, ani emoce – výraz. V pohybových projektech dohledávám někdy adekvátní druh pohybu, chci-li sdělit situaci, jindy zadávám určitý pohybový princip a sleduji, co mi přináší z mimopohybové reality. Začínat u pohybu či emoce je jen inspirační zdroj, ve výsledku musí vždy oba tvořit sourodou jednotu, aby byly plnohodnotným nositelem významu.

7.5. Gesto jako tvorba – Série gestických cvičení

Dualitu emoce a výrazu se snaží překlenout někteří velcí reformátoři 20. století, kteří nevidí v gestu komunikaci předem daného významu, tedy komunikaci citů „gestem“, ale vnímají gesto jako tvorbu znaků. Snaží se dojít k „monoteismu“ myšlení a tělesného výrazu, záměru a realizace, ideji a znázornění. Samo gesto je pro ně zdrojem i cílem herecké práce, předmětem výzkumu, tvorby a dešifrování ideogramů. Gesto se stává prostředkem bytí a jednání. Takto vnímané gesto je typické pro Grotowského: „Musíme neustále hledat nové a nové ideogramy a jejich kompozice se musí zdát bezprostřední a spontánní. Výchozím bodem těchto gestických forem je stimulace a objevování původních lidských reakcí v sobě samém. Konečný výsledek je živá forma, která má vlastní logiku.“¹⁷⁴

Řada cvičení, kterými jsem prošla a jež níže detailněji rozebírám, mě dovedla k podobnému náhledu na gesto (v tomto kontextu by byl přesnější pojem fyzický výraz). V rámci improvizací (viz cvičení „Rodinný portrét“, či „Korzování“) jen vlastní fyzičnost těla a reakce na impuls dokáže rozehrát celostný divadelní akt, v němž není patrné směřování od emocí k výrazu či naopak. Zcela správně se Pavis ptá: „A neměl by se vnější popis doplnit intuitivní vizí hercova tělesného obrazu, neměli bychom v gestu znovuobjevovat onu dimenzi pudů, která – jak dokázal Freud – stojí na rozhraní oblasti psychické a fyzické?“¹⁷⁵

Často se skrze zadání prostých gest rozvíjí gestičnost a celkový gestus herce/postavy, pro přehlednost však popisují cvičení většinou pomocí slova „gesto.“ Tímto gestem však myslím nejen dílčí tělesné znaky, ale většinou též pozici celého těla, výraz tváře, vztahování se k partnerovi a způsob tělesného bytí, tedy veškerou tělesnou připravenost, která vede ke spontánnímu fyzickému jednání. Některá cvičení jsou komplexnější, jiná se zaměřují na rozvoj dílčích prvků. Většina z nich dává omezující pravidla, skrze něž můžeme svobodně improvizovat. Všechna posilují jako základ herectví *koncentraci* – fyzickou i mentální, díky které se cvičení proměňují v akt divadla, intuitivní, impulzivní, zvnitřňující.

¹⁷⁴ Grotowski, J. K chudému divadlu. In: Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 164.

¹⁷⁵ Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003, s. 165.

Cvičení: Síla imaginace

Toto cvičení ukazuje, jakým způsobem ovlivňuje naše imaginace kvalitu pohybu, naše uvědomování si těla a proměnu vysílající energie. Ukazuje, jak se promění náš pohyb, když naše imaginace sestoupí do těla a nechá tvořit pohyb nejen svaly, ale také kůží a kostmi.

Zadání:

Zvolte jakékoliv rozvinutější gesto, plynulejší pohyb; například paží, která obkružuje spirálu kolem těla tak, že se rotačně přidává i trup. Několikrát toto gesto opakujte. Nyní se soustředte na to, že gesto vedou vaše svaly a sledujte kvalitu tohoto pohybu. Poté totožné gesto vedte tak, jako by jeho motorem byla kůže. Po několikerém opakování nechte pohyb vést svými kostmi.

Výklad:

Po provedení tohoto cvičení se ptám studentů, jak se proměnilo jejich vnímání zdánlivě totožného pohybu. Studenti cvičení reflektují. Docházíme k závěru, že naše myšlení ovlivňuje kvalitu pohybu natolik, že při jeho dobrém provedení je tato změna markantní i navenek; zároveň nám umožní jiným způsobem vnímat naše tělo zevnitř. Když vedu pohyb svaly, pak je to pohyb pevný, atletický, zakotvený, opřený o svalovou hmotu. Vyvěrá zhruba ze středu té části těla, která je v pohybu. Vedu-li mentálně dané gesto kůží, dostávám se na povrch těla. Pohyb je vzdušnější, herec potřebuje zdánlivě méně energie na provedení gesta; cítí, jako by se kůží dotýkal vzduchu. Je to pohyb něhy, lehkosti, je pocitově plynulejší. Oproti tomu představa hybného motoru kosti vede nejhluběji do těla. Je to pohyb s největší tenzí a tvrdý natolik, že vyvolává při změnách směru pocit, jako bychom tlačili proti nějaké překážce a kost se mohla kdykoliv zlomit. To vše však způsobuje pouze naše imaginace. Je silná natolik, že zcela proměňuje energii těla a uvolňuje naprosto odlišné tělesné drama.

Cvičení: Gestické trio a jeho variace¹⁷⁶

S tímto cvičením jsem se seznámila v Barceloně na hodinách neutrální masky, které vedla Monsé Bonet. Toto cvičení může díky svým variantám trvat i více než 20 minut. Je dobré se k němu průběžně vracet.

1) Základní cvičení

Zadání:

Toto cvičení jsem nazvala gestické trio, a to proto, že vychází ze základního počtu tří herců a je zaměřeno pouze na pohyb (gestický aparát) paží. Je to cvičení frontální. Tři herci stojí čelem k publiku vedle sebe na vzdálenost cca 30 cm, tedy v takové vzdálenosti, aby měli prostor pro pohyb pažemi a zároveň se cítili se sousedním partnerem v úzkém kontaktu; tedy aby neztratili schopnost vnímat svého partnera celým tělem, nejen periferním viděním. Herec stojící po pravé straně vedle centrálního herce pohybuje pouze pravou paží, herec na levé straně pouze levou paží. Centrální herec pak pracuje s oběma pažemi a musí gesta obou sousedů kombinovat dohromady.

Výklad:

Toto cvičení posiluje koncentraci a periferní vidění, schopnost vnímat partnera a temporytmus celé skupiny. Je však zaměřeno především na herce uprostřed. Rozvíjí jeho schopnost přijímat ze dvou stran dvě odlišná gesta a slučovat je dohromady, tedy rozvíjí obě mozkové hemisféry najednou.

Hercům je zdůrazněno, že musejí udržet přímý pohled, v žádném případě se nesmějí dívat na paže svého souseda (tím ztrácejí vazbu na druhého souseda, neboť otevřený pohled, jehož úhel dosahuje cca 180°, se tak zkonkretizuje pouze na jednu paži). Zprvu není dobré upozorňovat herce na stranách, jakým způsobem mají vést pohyb, ale nechat je se všechny prostřídat na prostřední pozici, aby si sami uvědomili, který pohyb je ještě zvládnutelný a který nikoliv. Je dobré cvičení podpořit atmosferotvornou hudbou. Vedoucí cvičení řekne po určité době (cca 2 min), aby se herci prostřídali. Po té následuje komentář a herci sdělují své zážitky.

Herci (zvláště ten uprostřed) mají i přes počáteční upozornění často tendenci opustit otevřený pohled a kontrolovat svůj pohyb tím, že se na paži jednoho ze

¹⁷⁶ Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

souseda podívají. V takovém případě je již během cvičení nutno upozorňovat (aniž se cvičení přeruší), aby se herec vrátil k otevřenému pohledu. Herec uprostřed rovněž často mimicky komentuje, že mu kombinování dvou pohybů dohromady nejde. Po provedení cvičení je proto nutno zdůraznit, že neschopnost kombinace obou pohybů je naprosto samozřejmý projev „začátečnicků“ a že v žádném případě herec nemá jakýkoliv problém mimicky komentovat, ztrácí tím pouze koncentraci. Častým projevem je také fakt, že centrální herec na chvíli zapomene na druhou paži, neboť jeho pozornost se intenzivněji zaměří jen na paži jednu (ať už proto, že pohyb je výraznější, nebo složitější, nebo naopak velmi minimalistický). Pak jako by se probral, udělá prudkou reakci svou druhou paží, aby dohnal zameškaný pohyb.

To vše si herci uvědomují a následně komentují; zvláště obtížnost úkolu centrálního herce. Vedoucí se ptá, jaké typy pohybů jsou lehčí a které je téměř nemožné provést. Obecně platí, že čím větší pohyb, tím snadněji ho lze vnímat. Pohyby, které probíhají téměř u těla, jsou jen obtížně sledovatelné, neboť již vystupují ze zorného pole pohledu centrálního herce. Rovněž se to týká jakýchkoliv pohybů, které se odehrávají kolem tváře v blízkosti očí, neboť opět znemožňují pohled. Pokud chceme docílit synchronicity, je snazší pracovat s plynulejšími pohyby; pokud zvolím staccatový pohyb nebo pohyb stříhový, lze dojít ke shodě až po dlouhodobém tréninku. Prudší pohyby je dobré zopakovat několikrát za sebou, aby měl centrální herec možnost na ně reagovat.

Další rozvíjení cvičení:

Po tomto „ohmatání“ základního principu se herci k cvičení vrací znovu. Tentokrát je jim řečeno, že se sami po určité době mají vyměnit na pozici centrálního herce, aniž by přerušili cvičení a potřebnou koncentraci, a to takovým způsobem, že jeden z postranních herců ustoupí o krok dozadu, centrální herec se posune na jeho místo a ustoupivší herec přejde do pozice herce centrálního. Je-li cvičení věnováno dostatek času, zlepšuje se naslouchání partnerům i koordinace pohybů a může dojít až k jakémusi hypnotickému stavu. Toto cvičení je zároveň nesmírně zajímavé i pro pozorovatele (a proto lze jednu či více trojic posadit jako diváka a poté skupiny vystřídat). Otevřený soustředěný pohled vtáhne pozorovatele do dění; pokud pozorovatel nezná pravidla, zdá se mu, jako by tu probíhala naučená choreografie.

S každým opakováním se klade větší nárok na invenci postranních herců, aby se pohyby a gesta nezačaly opakovat, neboť jsou limitovány omezením na jedinou paži. Proto je také dobré si uvědomit, že lze pracovat s řadou prvků – dynamikou a rychlostí provedení jednotlivých gest a s jejich temporytmem, s velikostí gesta, jeho tvarem, tenzí, s pauzou a rychlostí atd.

2) *Variace 1 - množení*

Trojici rozšíříme do pětice, posléze do čísla sedm (ideální), popř. devět. Narůstá míra úkolů. Centrální herec a dva přímo sousedící herci mají stále stejnou roli. Všichni ostatní herci po pravici kopírují gesta nejbližšího stojícího herce napravo a nalevo vedle centrálního herce. Čím vzdálenější je pozice od centra, tím je složitější, neboť dochází k „zrcadlení zrcadla“. Kdo po kom kopíruje lze obrátit a nechat vést gesta herce stojící na extrémech (to bývá komplikovanější pro centrálního herce, neboť provedení gesta vedle něho stojícího partnera není tak suverénní).

Role herců, kteří jsou v pozici „kopírování“ jednou paží, je opět velmi vděčná, neboť mohou trénovat otevřený pohled bez toho, aby se soustředili na vymýšlení gest.

Další rozvíjení variace 1:

Podobně jako v případě trojice probíhá proměna centrálního herce, aniž by bylo přerušeno cvičení. Tentokrát ustoupí o krok herec na jednom z extrémů (na začátku zvolíme, zda půjdeme zprava či zleva, ale jeden směr se pak již dodržuje.); tedy herec stojící např. na pravém extrému řady ustoupí dozadu a pomalou chůzí, odpovídající tempu celé skupiny přejde na druhý extrém. Po dobu trvání jeho přechodu se role nemění. V momentě, kdy se postaví do řady, zákonitě mění pořadí ve skupině, centrálním hercem se stává někdo jiný a každému se proměňuje role, popř. obtížnost. Tento přechod nutí tedy celou skupinu být neustále ve střehu, v jaké pozici v řadě se nacházejí a co je momentálně jejich úkolem. Tímto přesouváním se také postupně posouvá celá řada po prostoru.

Příklad:

Výchozí pozice	● ● ● ● ● ● ● 1 2 3 4 5 6 7
Po prvním přesunu	● ● ● ● ● ● ● 2 3 4 5 6 7 1
Po druhém přesunu	● ● ● ● ● ● ● 3 4 5 6 7 1 2

Červená – centrální herec, slučující pohyby sousedních partnerů (modré tečky)

Modrá – herci určující pohyb paží

Černá – herci kopírující pohyb modrých

Barvy odlišují základní role, čísla jednotlivé herce. Například herec číslo 4 se proměňuje z role centrálního herce v roli toho, kdo určuje pohyb paží při prvním přesunu, a při druhém přesunu v roli toho, kdo kopíruje pohyb jedné paže.

KOMPLEXNĚJŠÍ CVIČENÍ

Cvičení: Kapka

Cvičení vychází z jednoho fyzického zadání, ale střetem s partnerem se rozvíjí jednání a divadelní situace.

Zadání:

Dva herci stojí vedle sebe (ideálně muž a žena). První herec je „kapkou“; tzn. opřen ze strany o druhého herce „stéká“ svým tělem po něm jako kapka, tedy klesá až na zem. Poté má tento pohyb přesně zopakovat. Následně se učí zpětnému pohybu, tedy dostat se ze země zpět nahoru. Druhý herec pevně stojí a tvoří prvnímu herci oporu. Poté si role vymění. Následuje práce s dynamorytmy – crescendo a decrescendo, ‚toc global‘, ‚antena de caracol‘, pomalu x rychle apod.

Rozvíjení zadání:

Když se oba herci důsledně seznámí se svým pohybem, vstupují do vzájemného jednání tak, že si libovolně proměňují role. Chvíli je kapkou jeden, poté zase druhý.

Výklad:

Toto cvičení je ideální v tom, že nejprve rozvíjí fyzickou zdatnost: schopnost vést plynule zvolený pohyb (což je velmi těžké, neboť herec výrazně pracuje proti gravitaci), schopnost zapamatovat si přesný pohybový vývoj, schopnost zpětného pohybu. Je zásadní přitom neustále dbát na plynulost pohybu. Následně však toto cvičení umožňuje herci vstoupit do jednání a rozvíjí tělesnou improvizaci (je dobré ho podložit hudbou). Tím, že si herci vyměňují role, vzniká drama. Obzvláště silně působí toto cvičení, účastí-li se ho muž a žena. V různých tělesných kombinacích dvou těl se otevírají množství interpretací a významů. Například: Žena spouštějící se po těle muže vyvolává dojem smutku, něhy. Vzápětí se žena vrací pohybem vzhůru. Muž spadne prudce na zem – je to nefunkčnost vztahu? Když se vrací muž ze země nahoru, ženu tam již nenajde, neboť se mezitím spustila dolů – nostalgie vztahu. Podobných interpretací – vzniklých jen na základě různě voleného temporytmu, tenze těla a kombinace dvou těl – tak vzniká tisíce.

Cvičení: Rodinný portrét¹⁷⁷

S tímto cvičením jsem se seznámila na workshopu, který vedli Mossoux Bonté a Kefar Nahum v rámci festivalu *Nultý bod* v Praze v roce 2010.

Zadání:

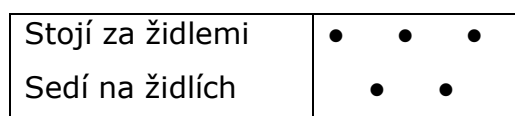
Toto cvičení pracuje s ryze fyzickým zadáním, a přece postupně krystalizuje ve vztahové drama. Rozvíjí periferní vidění, schopnost naslouchat partnerovi a skupině, reagovat na impulzy a vysílat je, pracovat s tělem nepopisným způsobem, nepsihologizovat.

Rodinný portrét je vlastně jakousi rozehranou fotografií, nejde však o vnější popis vztahů a forem chování, ale o vnitřní prožitek. Cvičení je vedeno frontálně,

¹⁷⁷ Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

tn. herci se dívají rovným pohledem před sebe (čelem k divákům). Účastní se ho pět herců, lze pracovat i se čtyřmi či šesti, větší počet však již vzhledem k postavení v prostoru není funkční. Dva herci sedí na židlích vedle sebe, tři stojí vedle sebe za židlemi. Velmi důležité je těsné semknutí všech pěti postav (v rozestupu jen několik desítek centimetrů od sebe), aby se mohli co nejlépe „vnímat“. Je vhodné pustit k danému cvičení hudbu, spíše minimalistickou, podporující atmosféru.

Základní pozice členů:



Zadání je velmi striktní. Nemáte určené role, charaktery, vztahy – nic. Vše vzniká až během fyzického jednání, tedy žádné psychologické jednání. Jen přijímání vysílaných impulzů, tedy naslouchání partnerovu a vlastnímu tělu.

Důležité zákazy:

Po celou dobu se díváte před sebe (jen ve výjimečných momentech, vyžaduje-li to impulz, smíte změnit úhel pohledu, ale vždy se po určité době vracíte pohledem zpět). V průběhu cvičení nesmíte opustit své místo.

Výklad:

Účastníci mají tendenci se dále ptát, zprvu cvičení nerozumějí, chtějí vědět víc. Je důležité rovnou je poslat do akce, špatné pochopení a chyby se rozeberou až po cvičení.

Když jsem toto cvičení absolvovala v rámci workshopu, trvalo zhruba 15 minut. Poté jsme se stejnou dobu dívali na druhou skupinu. Jednalo se sice o skupinu lidí, která již s podobným způsobem práce měla zkušenost, i přesto bych bývala uvítala, pokud bychom mohli dané cvičení zopakovat. Proto ve vlastní praxi zprvu většinou volím kratší dobu (cca 5 minut). Následně upozorňuju na „chyby“, poté se skupiny vystřídají. Druhá skupina má již určitou zkušenost a slyšela a viděla, v čem cvičení nespočívá, co naopak fungovalo. První skupina pak naopak vidí zvnějšku, kam jsou dané výtky směřovány. Poté má tato skupina příležitost cvičení zkusit znovu. Při druhém pokusu již nechávám delší dobu, kolem 10 minut

i déle dle funkčnosti rozvíjeného jednání. Větší časové rozmezí je velmi důležité, „pravdivost“ prožitku se dostavuje většinou až po určité době.

Toto cvičení studenti velmi rádi opakují i několikrát za sebou. Při opakování si herci mění výchozí pozice v postavení, neboť každé místo přináší jiné impulzy. Měním i hudbu, aby nedocházelo ke stereotypům (hudba se samozřejmě stává dalším impulzem v jednání herců). Někdy se proměňují i osoby ve skupině. S tímto cvičením lze pracovat i celou lekci, je velmi vhodné se k němu také později vracet.

Nejčastější chyby:

Chyba objevující se na začátku s železnou pravidelností je, že studenti začnou pracovat s popisnými gesty. Mají v hlavě představu fotografie a ta je ovlivňuje: povrchně vyjadřují stavy (úsměv, hněv), často pracují s ustálenými gesty chování (např. pohlazení, ukazování apod.) a postoji (jako když se v době počátku fotografie stylizovali lidé do sošných postojů). Je důležité upozorňovat na to, že jednání vzniká až přijímáním impulzů a že pracovat s impulzem znamená pracovat s temporytmem, dynamikou, pauzou, tenzí a uvolňováním těla, opakováním, rozvíjením pohybu, jeho směřováním. Popisnost gesta je vnější projev způsobený tím, že studenti nepočkají, až přijde opravdový vnitřní impulz (impulz vlastního těla způsobený tělesnou koncentrací) nebo impulz přejatý od partnera a skupiny, popř. hudby. Herci často podlehnou pocitu, že se musí „něco“ díť. Zapomínají na to, že se „něco“ děje už vlastní koncentrací. Navíc ve hře je hned několik jednajících, a tudíž čekání jednoho znamená napětí a kontrast vůči ostatním. Herci sice pracují s otevřeným pohledem, i přesto – vzhledem k uspořádání v prostoru – nemají možnost reagovat na některé partnery, tedy ty, kteří jsou na krajích, vnímají tedy výsek odehrávající se skutečnosti. I proto je důležité se nebát i delší dobu „nedělat nic“. Toto nic však neznamená pasivitu, ale „nehybnou energii“. I když nevím, co se odehrává na druhém konci skupiny, koncentrovanost všech vytváří skupinové cítění. Mít potřebu „něco“ dělat je jen absence napojení na celek. Když studenti poté vidí toto cvičení jako diváci, snadněji to chápou. Když se neustále na jevišti „něco“ děje, pak divák nakonec neví, kam má směřovat svou pozornost. Je to tedy nejen čas pro herce, aby se dokázal napojit a reagovat na skutečné impulzy, ale i pro diváka, kterému umožňuje „vidět“ tyto impulzy v rámci celé skupiny.

Cvičení: Korzování – Přebírání gest¹⁷⁸

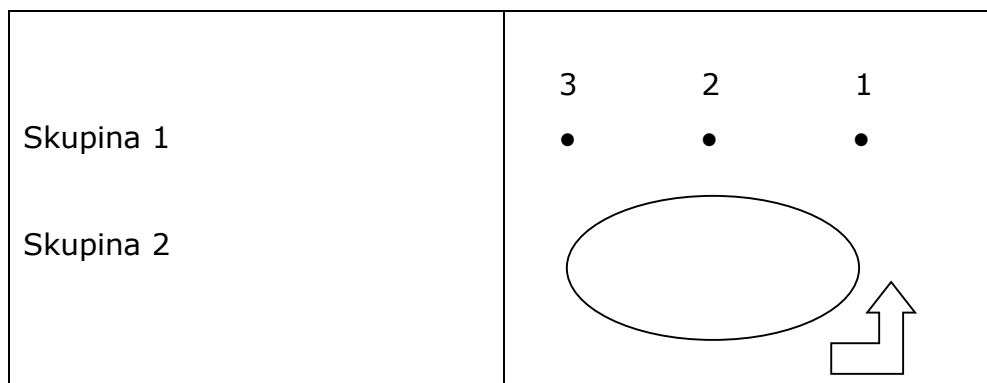
Zadání:

Toho cvičení rozvíjí vztah gesta, prostoru a emoce (prožitku). Při velké koncentraci je to cvičení zvnitřňující, v němž skrze ryze tělesné impulzy rozkrývám svou existenci. Podstatné jsou: otevřený pohled, napojení se na skupinu, koncentrace. Cvičení se účastní 2 skupiny. Je ideální, aby 1. skupina měla tři členy (počet se dle množství účastníků může zvětšovat) a 2. skupina vždy o jednoho až dva členy více.

Tři herci stojí vedle sebe na vzdálenost jeden až dva metry. Každý zvolí své vlastní gesto (tzv. gestický materiál celého těla) a postupně ho rozvíjí. Důležité je, aby oči směřovali přímo před sebe a měli otevřený měkký pohled (tedy periferní vidění). Po celou dobu zůstávají na jednom místě.

Členové druhé skupiny naopak korzují v kruhu, a to tak, že postupně předstupují před jednotlivé členy 1. skupiny a opakuji jejich gesta. Je to v podstatě princip „mobilního zrcadla“. Stojím před jedním členem, opakuji jeho gesto, postupně se posouvám k druhému člověku a přebírám jeho gesto, tzn. mé dosavadní gesto se postupně proměňuje. Důležité je ani na chvíli se nezastavit, neustále být na cestě od jednoho člověka k druhému a v neustálém pohybu.

Princip korzování:



Př.: Herec jde k číslu 1 a v momentě, kdy se posouvá k číslu 2, nastupuje k číslu 1 další herec. Tzn. je-li ve 2. skupině pohybující se v kruhu 5 lidí, 3 budou vždy před třemi herci z 1. skupiny a dva na cestě po vnějším obvodu kruhu.

¹⁷⁸ Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

Výklad:

Toto cvičení je potřeba nechat trvat delší dobu, alespoň 15 min. Po té se ptáme účastníků na jejich postřehy a zážitky. Následuje výměna skupin. Je dobré tyto výměny opakovat tak, aby si všichni vyzkoušeli extrémní místa 1. skupiny (tzn. nejvíce vpravo a nejvíce vlevo) a dále alespoň jednou korzovali. Tomuto cvičení by se měla věnovat alespoň hodina času. Rozbor po každé výměně je důležitý, neboť se upozorňuje na určité typy prožitků a cílí se koncentrace na určité jevy. Doporučuji cvičení podložit atmosferotvornou hudbou, funkční je hudba sakrální či sborová (v podstatě jakákoliv, která není postavena na jasném rytmickém pohybu). Je vhodné hudbu pokaždé měnit, někdy nechat i ticho. Nebo naopak vyzkoušet vše podkládat stejnou hudbou na způsob mantry.

Toto cvičení je velmi komplexní. Rozvíjí vnitřní naslouchání těla, které se, necháme-li dostatečně dlouhý čas a prostor, postupně prohlubuje. Z vnějších popisných gest začínáme cítit emoce, vybavují se nám vzpomínky, herec z druhé skupiny se stává naším alter egem. Je zajímavé, kam až dokáže toto cvičení posouvat hranice našeho bytí. Vzhledem k tomu, že jsem tímto cvičením mnohokrát sama prošla a často s ním pracovala v řadě rozdílných skupin, musím říci, že účinek je ohromující. Cvičení má až psychoterapeutické účinky, je naší psychoanalýzou, zpovědnicí, životním zrcadlem i očišťovnou. Je ideálním tréninkem, který postupně důsledně propojuje naše tělo a jeho reakce s naší psychikou a emocemi. Fyzická práce se pod vlivem duševních pochodů začíná výrazně proměňovat, odráží naše soustředění. Tělo se dostává do tenze či uvolnění, vysílá energii našeho vnitřního já, a proto začíná být „sdělné“. Je to typ cvičení, kde není chyb, je jen prožitek.

Specifické jsou zpětné vazby lidí podle pozice v prostoru a úkolu, který je skupině přiřazen. Například:

Pozice herce 3 v 1. skupině (dle grafu): Přichází ke mně někdo s odlišným gestem, které přetváří do mého gesta. Náhle však couvá, otáčí se, vzdaluje se, abych ho periferním okem ještě zahlédl v dálce, jak dále rozvíjí mé gesto. Není to vlastně životní příběh? Někdo ke mně přichází, přibližuje se mi, je mnou ovlivňován, vzniká vztah a nakonec mě opouští. Navěky si však již odnáší kus mého já. Na základě vlastní zkušenosti i ze zpětných reakcí účastníků tohoto cvičení vím, že herec začíná do gestického cvičení dosazovat své životní zkušenosti a příběhy; často vyvolává toto cvičení smutek, tíhu, tíseň, pocit ztráty. Herec

opakuje gesto a někdo další přichází. Ze ztráty je nový příchod. Nové loučení. Cyklus života.

Pozice herce 1 v 1. skupině (dle grafu): Tato pozice je svébytná svým zmnožováním a tím opět vyvolává velmi specifické duševní pochody, reakce, vzpomínky. Stojí přede mnou jeden herec a dělá mi zrcadlo, pomalu odchází; jenže za ním už z dálky vidím přicházet dalšího člověka, je jiný, a přece stejný díky gestu, se kterým se ke mně přibližuje. Cosi mě opouští a znovu se vrací. Jak napsal Vladimír Holan v básni *I když*: „I když mě, lásko, stále opouštíš, jsi moje ustavičná přítomnost.“ Je to neodvratná vzpomínka, nemožnost na něco zapomenout, úleva věčného návratu, typického pro přírodu. Reakce jsou různé, někdy optimističtější jindy pesimističtější, nicméně vždy se toto zdánlivě jednoduché mechanické gestické mobilní zrcadlo promění v obraz mé duše.

Pozice korzujícího herce: Tato pozice vyvolává pocity setkávání se s různými životními událostmi, které mě ovlivňují, přetvářejí.

Cvičení: Dialog čtyř gest¹⁷⁹

Toto cvičení opět ukazuje, jak zadání velmi striktních pravidel pomáhá při improvizaci. Dokládá, jak čtyři gesta totožná pro všechny účastníky dokážou rozproutit jednání a proměnit ho v divadelní akt.

Zadání:

Cvičení je vhodné pro skupinu o 4–6 lidech. Jedno jediné pravidlo, minimalistické, striktní. Všichni ve skupině pracují se stejným gestickým materiálem. „Máš čtyři gesta a chůzi, běž a jednej. S chůzí pracuj ve všech možných rychlostních variantách, od zastavení, přes pomalou chůzi až po běh. Buď v prostoru, poslouvej impuls partnera a skupiny a reaguj.“

Výklad:

Čtyři gesta jsou od začátku jasně daná a všichni se je na počátku naučí. Při výběru gesta je důležité volit kontrastní gesta: uvolněné x s napětím, otevřené x uzavřené, velké x detailní, horizontální x vertikální apod. Např.: 1. gesto – volná

¹⁷⁹ Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

otevřená náruč; 2. gesto – tlačím rukama do imaginární zdi, tělo v tenzi inklinuje váhou za rukama; 3. gesto – leh na zem; 4. gesto – dlaněmi zakryji oči.

Vhodné je cvičení podložit hudbou. Nechte na cvičení dostatek času. Herci v průběhu neustále hledají nové kombinace a možnosti použití gesta. Často dojdou k momentu, kdy začnou daná gesta slučovat dohromady (př. lehnou si – gesto 3 a zakryjou dlaněmi oči vleže – gesto 4), pracují se všemi prostorovými možnostmi. Střetem gest v různých kombinacích a v různém temporytmickém provedení začínají herci sdělovat vztahy a vytvářet divadelní situace.

Cvičení: Alter ego¹⁸⁰

S tímto cvičením jsem se seznámila na hodinách Stephana Levyho v Barceloně při výuce techniky Decrouxe. Dále jsem ho při své pedagogické a režijní praxi rozvíjela v četných variacích.

Zadání:

Dva lidé jdou vedle sebe, pohled upřený dopředu. Jeden z herců vytváří fyzickou akci alter ego druhému. Tedy zobrazuje jeho vnitřní stav, myšlení, zatímco první jde beze změny stále vpřed.

Výklad:

Toto cvičení vyžaduje dlouhou dobu na zvládnutí chůze, značně stylizované: je to „zpevněná“ Decrouxova chůze po nebesích. Všechny pohyby jsou zvětšeně, tělo inklinuje dopředu, ruce zvýrazňují pohyb; důležitou pozornost vyžadují chodidla – kroky jdou přes špičku, posléze postupně přes celé chodidlo až k patě. Herci dlouhou dobu jen chodí. Poté vstupují do dvojice. Při chůzi vedle sebe hledají synchronicitu s partnerem, napojení na jeho existenci, tělesný rytmus a dýchání. Cvičení je dobré provádět na diagonále a zapojit rovnou celou skupinu tak, že chodí v určitých rozestupech jedna dvojice za druhou. Když první dvojice dojde na konec místnosti, v klidu se vrací po obvodu místnosti do výchozího bodu a vstupuje opět na linku diagonály s jiným partnerem. Důležitý je přitom pohled upřený dopředu.

¹⁸⁰ Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

Když je natrénovaná chůze a napojení na partnera, nastává práce s alter egem. Jeden z dvojice postupuje chůzí vpřed beze změny, druhý ve dvojici vyjadřuje vnitřní pohnutky prvního: mění tělesnou tenzi, gestus, tempo. Podstatné je, aby se vždy v určitém intervalu napojil zpět na prvního herce, chvíli s ním pokračoval v chůzi a opět se odlišil. Je dobré upozorňovat herce na větší variabilitu: temporytmus, napětí x uvolnění, zastavení, použití hlasu i fyzického kontaktu. Cílem prvního herce je neustále pokračovat vpřed bez ohledu na to, co se děje kolem něho. Jeho vnitřní prožitky jsou pak fascinující. Co to znamená, když náhle ztratí z periferního vidění své alter ego? Je to ztráta? Strach? Obava? Není to boj s životními okolnostmi, když mu druhý herec brání v pohybu, a on musí zapnout celé tělo, aby mohl pokračovat v chůzi? Co se v něm odehrává, když se vedle něj svíjí tělo, nebo mu řve přímo do tváře?

Další variací je pak kombinace dvou dvojic dohromady. Na diagonále proti sobě kráčí dvě dvojice, a přece jen dva lidé. Muž a žena a jejich alter ega. A máme tu milostné drama takříkajíc zadarmo. Například: Něco ve mně ví, že nemám být s druhým člověkem, a přece to udělám – vnitřní „já“ brání těm vnějším, aby se potkali, zdržují je, zavírají oči, odklánějí se, ale Ti dva dále pokračují k sobě. Anebo naopak, vše ve mně touží k tomu druhému, ale můj rozum či vnější okolnosti rozhodnou ho k sobě nepustit – vnitřní já hledá cesty, jak přimět své vnější já zůstat s tím druhým, ale vnější já nakonec přejde kolem toho druhého. To vše v mnoha dalších variantách dokáže sdělit tělesný vztah dvou vnitřních já napojených na jednu chůzi.

V komplexnosti tohoto cvičení účastníci odhalují nejen variabilitu tělesného vyjádření, ale především napojenost těla na myšlení a emoce, rozdělené mezi dva jedince. Tedy posiluje v herci vnímání impulzu hereckého partnera a uvědomění si přímé vazby jeho tělesného impulzu na vlastní emoce. Zároveň umožňuje všem zúčastněným rozvíjení improvizace.

8. FYZIKALITA ZVUKU A SLOVA

„Dát artikulovanému jazyku metafyzický charakter znamená použít jej k vyjádření něčeho, co běžně nevyjadřuje, to znamená použít jej novým způsobem, výjimečným a neobvyklým; znamená to vrátit mu ztracenou schopnost vyvolat fyzické chvění, aktivně jej členit a rozdělovat v prostoru, znamená to naprosto konkrétně pracovat s intonacemi a vrátit jim moc rozbíjet a skutečně něco manifestovat, znamená to obrátit se proti jazyku a jeho nízcě utilitárním, dalo by se říci konzumním zdrojům, proti jeho původu štvaného zvířete, znamená to konečně chápat jazyk jako Zařikávání.“¹⁸¹

8.1. Zvukový rozměr slova¹⁸²

„Podstatu lidských vztahů určují gesta, postoje, pohledy a pauzy. Slova sama nemohou říci všechno. Proto zde musí být struktura jevištního pohybu, která by diváka proměnila v bdělého pozorovatele. /.../ Slova upoutají ucho, výraz oko. Proto je diváková představitivost vystavěna dvěma typům podnětů: orálním a vizuálním.“¹⁸³ Pohyb se primárně váže k prostoru a k času, ale je rovněž úzce spojen se zvukem, hudbou a slovem. „Vzhledem k tomu, že slovo má charakteristiku jako tón, dynamiku, tempo a trvání, zrychlování/zpomalování, barvu, možnost opakování a využití ticha, mělo by být vnímáno nejen jako nositel lexikálního významu, ale také jako fyzický princip. Jako takový pak může tvořit buď paralelu pohybu, tedy juxta pozici, nebo kontrapunkt, čili kontrast; to platí i naopak – pohyb se může různým způsobem stavět ke slovu.“¹⁸⁴ Podstatné však je, aby oba principy vytvářely organickou symbiózu, protože jen tak mohou prorazit pancíř popisnosti a dotknout se skrytých a netušených vrstev naše podvědomí.

¹⁸¹ Artaud, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Hermann & synové, Praha 1994, s. 50–51.

¹⁸² Tato podkapitola čerpá z textů mé diplomové práce *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření* a to z podkapitoly *Pohyb – zvuk – slovo*. Pro účely dizertační práce ji rozšiřuji.

¹⁸³ Mejerchold, V. E. In: Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 222.

¹⁸⁴ Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 38.

Můžeme i dnes, v době, kdy vědomě či nevědomě potlačujeme archetypy v nás, sílu rituálu, sakrálních obřadů, mýtu a vypravěčství, dokázat pracovat s jazykem touto neilustrativní formou? Odpoví nám na to velmi jednoduché cvičení. Ti, kteří jím prošli, na něj i po letech vzpomínají, neboť se stali svědky vyjevování skrytých sil řeči. **Cvičení** se účastní dva herci; jeden sděluje textem, druhý pohybem. Zadání: „Řekni svůj text v neexistující řeči. Snaž se vystihnout emoce textu, pracuj s možnostmi tónů, barev, výšky, síly, rychlosti apod.“ Za mluvčím stojí druhý herec, který má tento „zvukový“ text předvést pohybem (mluvčí druhého herce nevidí). Poté je mluvčí vyzván, aby řekl text v originále a díval se na partnera, který se má pokusit doslovně zopakovat pohybovou kompozici, kterou předtím vytvořil. V třetí variaci pak mluvčí má převzít pohybovou partituru partnera a zkusit ji sám zatančit spolu s textem. Podobně lze pracovat i ve skupině složené z aktérů různých jazykových kultur (tedy jeden hovoří svým jazykem, kterému druhý nerozumí). Ať už herec mluví neexistující řečí, nebo cizím jazykem, musí pracovat s řečí jako se zvukem, snažit se převést význam textu do emocí pomocí práce s intonací, barvou, temporytmem atd; tedy musí posílit ty charakteristiky řeči, které nejsou vázány na lexikální význam, pracovat s tím, co Barba nazývá nekaždodenními technikami. Pokud jen převádí jazyk do jiného shluku slabik, není tu impulz, kterého by se mohl „chytit“ ten, kdo má řeč ztělesnit pohybem. Dokáže-li však mluvčí převést do zvuku vnitřní náboj textu, je rozproušen řetězec zvukových a tělesných impulzů dvou herců a text pak až překvapivě přesně odpovídá pohybu. Studentka Linda Straube reflektovala toto cvičení takto: „Bylo pro mě příjemné, že si hrajeme, že používáme tělo. Moje nejoblíbenější cvičení je, když jeden čte text a druhý se podle něho asociačně hýbe. Vypůjčila jsem si ho, když jsem v Londýně vedla pohybový workshop. Je na něm neuvěřitelné, že se člověk dostane často do hloubky textu ‚nevědomky‘, a často bylo ještě silnější, když se vytvořená pohybová struktura aplikovala na jiný text.“

Většina moderních metod tedy doporučuje pohrát si nejprve se slovem jako zvukem, tedy nepsychologickým způsobem. „To pro scénickou práci otevírá bohaté možnosti. Proměny hlasu mohou změnit význam slov a jejich dopad.“¹⁸⁵ Zajímavé detaily hlasu a slova objevují **Bogart** a **Landau** ve svých „**vokálních úhlech**

¹⁸⁵ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 104.

pohledu",¹⁸⁶ kde kromě známých charakteristik uvádějí i *tvar* (např. které zvuky se zdají být „zaoblené“, „špičaté“, „tekuté“), *gesto* (vokální gesto je zvuk s jasným začátkem, středem a koncem, jež režisérky dělí na *vokální gesto expresivní* – zvuky, které nepatří do našeho každodenního života, ale vyjadřují abstraktnějším způsobem stav bytí, pocit nebo myšlenku – či *vokální gesto chování* – gesto z každodenního života, které informuje o charakteru dané osoby – odkašlávání, vzdechy, pohvizdování apod.), *architektura* (intenzita slova zkoumající prostor) ad. Je překvapivé, jak hercům činí problémy pracovat se slovem tímto způsobem.

Také **Jacques Lecoq** ve své **metodě neutrální masky** přistupuje ke slovu nejprve jako ke zvuku. Ještě před použitím slova však pracuje s tichem, protože teprve z ticha se může zrodit slovo. Říká o tomto procesu, že „tělo si vzpomíná“, a zdůrazňuje, že ve všech vztazích se objeví dvě velké zóny ticha: před slovem a po slově.¹⁸⁷ „Začínáme tichem, protože slovo zapomíná, více než často, na kořeny, ze kterých se zrodilo, a je žádoucí, aby se žáci už od začátku umístili do situace primární naivity, nevinnosti a zvědavosti. V každém vztahu se zjevují dvě veliké zóny klidu: před slovem a po slově. Před, když se ještě nemluvilo, se jedinec nachází ve stavu cudnosti, která umožňuje, že slovo se narodí z ticha a takto má větší sílu. Práce na lidské přírodě, v těchto tichých situacích, umožní ‚znovunajít‘ momenty, ve kterých slovo ještě neexistuje. Druhá zóna ticha přichází po slově: když už nemáme co říct, což je pro nás méně zajímavé.“¹⁸⁸ Ticho nerodí pouze slova, ale samo o sobě je už nositelem významu.

Lecoq nejprve objevuje zvukovou potenci u sloves, protože samy o sobě přinášejí akci. Je dobré vybírat taková slovesa, která obsahují pohybovou dynamiku (např. vzít, vstát, rozbít, zavřít apod.). Když jsem viděla video „*Dvě cesty Jacquese Lecoqa*“, kde jsou zaznamenány Lecoqovy kurzy, bylo pozoruhodné sledovat, jak se tělesně proměňovala věta „Já beru!“. Ve francouzštině s větou „Je prends!“ přijímají herci imaginární objekt rukama a „uzavírají“ ho v horní části těla. Berou tak objekt celý a směrem k sobě. Naproti tomu Angličané se svým „I take!“ objekt odtrhují, je v tom silný důraz, pocit vlastnictví. (To je také důkaz, jak poezie

¹⁸⁶ Viz Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007.

¹⁸⁷ Viz Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003.

¹⁸⁸ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 151.

velmi ztrácí překladem.) Pokud se však „recituje“ tělem, převede se na posluchače autentický emoční pocit i bez porozumění slovům (viz výše). Zajímavé také je, že skrze pohybová gesta začíná herec odlišně vnímat i vlastní jazyk. Nepřikládá slovům totiž pouze význam lexikální, ale také emoční, vycházející z jeho zvukové, dynamické a temporytmické podoby. Takováto práce se slovem je ideálním podkladem pro tvorbu postavy. Tyto „*mimodynamické prvky*“ (jak nazývá Lecoq barvu, zvuk a slovo) obohacují tvůrčí potenci herce. Naučí ho být přesným ve výrazu, nebýt popisný a formální. Podle Grotowského impuls hlasu musí projít sloupcem těla bez překážek a s dostatečnou silou a pomocí rezonátorů v těle musí pak vybuchnout do prostoru kolem nás, naplnit prostor a tím vytvořit dojem, že i samotný prostor zní, mluví.

Podobně jako jsme konstatovali, že pohyb může provokovat emoci, či emoce pohyb, platí tato obojakost i v případě použití slova. Oboustranný vztah slovo–pohyb se hledá nejprve u gesta (např.: Jakým gestem bys znázornil slovo „čekat“, nebo naopak, které slovo ti evokuje toto gesto?). Později se hledá kompaktnost textu a pohybu v jeho celistvější podobě. Je také dobré zkusit převést celý text do pohybu a zjistit, je-li vždy potřeba použít slovo, pokud jej plnohodnotně zastoupí pohyb.

Když jsem studovala v Barceloně, uvědomila jsem si, že organické použití pohybu může nejen zdůraznit slovo, ale i jej „přeložit“. Mluvené slovo má daleko větší sílu ve spojení s fyzickou akcí. Na předmětu Výraz těla, které vedl Joan Cusó, jsme dostali následující zadání: Měli jsme si vybrat jakýkoliv monolog; mně bylo povoleno říkat ho v češtině. Ve dvojici jsme pak měli svými monology vést dialog. Navíc Cusó, inspirující se Grotowským, zadal sedm konkrétních pohybů, které jsme měli dosadit do monologu a jež jsme mohli různě kombinovat, opakovat a varírovat. Tedy vedli jsme dialog nejen slovem, ale i pohybem. Výsledek byl ohromující. Přestože jsem nerozuměla tehdy téměř ani slovo španělsky, celou situaci jsem naprosto chápala. To samé se dělo i mému hereckému partnerovi a divákům, kteří zase nerozuměli česky. Na jevišti mezi námi oběma vznikla zvláštní symbióza, kdy jsme vzájemně reagovali na intenzitu pohybu a zvuku, dávali prostor pro vyjádření tomu druhému a doplňovali pohyby do celistvého obrazu. Hrála jsem tehdy monolog z Otčenáškovy románu *Romeo, Julie a tma*, monolog, kdy Ester (Židovka skrývající se před koncentračním táborem v jednom domě) mluví se svým nepřítomným Pavlem; nemůže dále vydržet zavřená, přemýšlí nad smyslem života a vzpomíná na své dětství. V momentech, kdy jsem například

říkala, že se cítím zavřená, začal mě můj herecký partner jakoby ovinovat provazem a já jsem se z něj snažila dostat. Text jsem také různě kombinovala podle toho, co mi partner herecky nabízel. Tak, když jsem ho viděla ve zvláštním bojujícím klubíčku na zemi, využila jsem pasáže monologu, kdy postava vzpomíná na dětství. Ani jeden jsme nevěděli, co v druhém provokuje pohyby a o čem hovoří, přitom jsme oba cítili, že na jevišti vzniká něco mimořádného. Cusó to tenkrát hodnotil jako jeden z těch výjimečných momentů v divadle, kdy se otevře kanál intuice a spontaneity a vznikne cosi neopakovatelného. Cítili jsme to všichni. Teprve potom jsme se vzájemně ptali, o čem byly naše monology. Můj herecký partner měl tragický monolog v groteskní nadsázce o malém chlapci, který má těžký životní úděl, touží z něho utéct, ale nemůže. Tematická souvislost obou textů byla překvapivá. Tento princip jsme později vyzkoušela při tvorbě česko-španělského projektu *Očištění/Depurados* a opět mě překvapil silou své funkčnosti.

Používat pohyb neznamená negovat slovo. To je také velký omyl některých divadelních škol či kateder zaměřených na pohyb. Jsou sice otevřenější pohybovým technikám, ale často popírají text a slovo, a tak opět nevychovávají všestranného herce. To si uvědomovali už i renovátoři pantomimy. Decroux například nesdílí názor, že ticho je jedinou podmínkou existence mimů, a často používá hudbu a zvuky. Někdy i zapojuje slovo. Přistoupil k ideji „vokálního mimusu“, která je formou nerealistického použití mluveného slova a dalších vokálních projevů. Ke vztahu pohybu a slova říká: „1) Nemůže po sobě následovat dlouhá scéna pouze slovní a dlouhá scéna pouze pohybová. 2) Ale může se slučovat pohyb se slovem? – Ano, protože obě jsou chudé, a proto jedna doplňuje druhou. 3) A může se jedna z nich projevit ve větší hojnosti? – Ano, v případě, že druhá se projevuje uboze... Když se dva umy produkuje najednou, jeden musí ustoupit, když druhý pokročí dopředu a naopak.“¹⁸⁹

Zajímavá je zkušenost s proměnou situace v momentě, kdy se eliminuje původně přítomné slovo. Při zkoušení autorského pohybového projektu *Čtyřicet a půl* na barcelonské škole měli výstup dva herci, který spočíval v tom, že jeden byl reklamní agent, prodávající a vychvalující boty, a druhý tlumočník pro neslyšící, který se pohybově zároveň stával představovanou botou. Původně první herec používal po celou dobu text a celý jeho projev byl realističtější, druhý nepoužíval slova a jeho pohyb byl výrazně stylizován. Pozornost diváka byla velmi silně

¹⁸⁹ Decroux, É.: *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones, Mexiko 2000, s. 93–94.

upřena na prvního herce. Jeho projev byl vzhledem k využití slova i pohybu výrazně dynamičtější, přestože pohyb nebyl tolik stylizován. Režisér si však pohlál s divákem a situaci změnil tak, že oba herci mlčí, tedy diváci se nacházejí v pozici neslyšících. V ten moment se pozornost upřela na druhého herce a i první náhle začal pohyb výrazněji stylizovat. Tato zkušenost byla praktickou ukázkou toho, že pohyb beze slova přirozeně vyžaduje zvýraznění gesta, aby byl sdělný; realistický pohyb je nedostačující. Z pohledu percepce pak divák, byl-li v pozici „slyšícího“, upíral pozornost více na mluvícího herce, pokud se divák stal „neslyšícím“, jeho pohled byl zaměřen na stylizovanější pohyb.

Jedním z velkých přínosů studia v Barceloně pro mě bylo navracet se s pokorou ke slovu. Pochopila jsem, že používat pohyb jako stěžejní vyjadřovací prostředek ještě nemusí znamenat eliminaci slova, ale že funguje-li slovo a pohyb v symbióze, může to umocnit jevištní význam a zapůsobit silněji. Navíc tato symbióza umí být sdělná i bez porozumění konkrétním významům slova. Naučila jsem se nemít priority, ale hledat vždy zdůraznění toho komponentu a takových prostředků, které vedou k hlubšímu pochopení situace a k silnější emoci. Počítá-li pohybové divadlo se slovem, pak by také „činoherní“ herci měli přijmout stejným způsobem pohyb, abychom mohli vychovávat všestranného herce. „Je třeba zdůraznit, že doménou divadla není psychologie, ale plastičnost a tělesnost. Nejde o to, abychom zkoumali, zda fyzický jazyk divadla může dosahovat týchž výsledků jako jazyk slov při řešení psychologických konfliktů, může-li tedy vyjádřit emoce a vášně tak dobře jako slova, ale o to rozpoznat, zda ve sféře myšlení a ducha neexistují situace, na něž pouhá slova nestačí a které mohou být daleko přesněji postiženy gesty a vším, co patří k řeči prostoru.“¹⁹⁰

¹⁹⁰ Artaud, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Hermann & synové, Praha 1994, s. 80.

8.2. Rytmus jako duchovní rozměr

Charakterizovat rytmus jako střídání dob přízvučných a nepřízvučných a mluvit o temporytmu postavy je jako nošení dříví do lesa divadelní a hudební teorie. Proto se mi zná příhodnější definovat ho očima Michaila Čechova jako intuitivní zachycení celostného tvaru postavy, který jí dává duchovní rozměr. A chceme-li hovořit o temporytmu celé kompozice, pak hovoříme ústy Tairova o „orchestraci hry s jejím rytmickým řešením“¹⁹¹, v níž chceme „zaslechnout její zvučení, její harmonii“¹⁹².

Sílu rytmizace si uvědomovala celá řada divadelních reformátorů 20. století, kteří na ní postavili svou metodu i celé výzkumné laboratoře. Jedním z takových příkladů je **eurytmie**.

V divadle je známá především Steinerova eurytmie. **Rudolf Steiner** byl rakouský filozof, literární kritik, pedagog, dramatik a zakladatel antroposofie.¹⁹³ Slovo eurytmie pochází ze složeniny řeckých slov *eu* (dobře, krásně) a *rythmos* (pravidelný rytmus). Podle antroposofického pohledu není eurytmie tancem, neboť tanec tělo vyčerpává a opotřebovává, zatímco eurytmie ho omlazuje a regeneruje. Steiner vypracoval série pohybových forem na základě podstaty řeči a hudby, proto můžeme slovo eurytmie přeložit také jako „viditelná řeč“ či „viditelný zpěv“. Tento viditelný zpěv je druhem pohybového umění. Každý jednotlivý pohybový prvek znázorňuje některou ze souhlásek, samohlásek nebo tón (například samohlásky vyjadřují vnitřní zážitky, pocity a nálady). V eurytmii se nejčastěji uplatňují pohyby rukou a paží, které doplňují pohyby ostatních orgánů, tedy k vyjádření se využívá celého organismu.¹⁹⁴

Eurytmie stojí podle Steinera na špičce hory všech uměleckých druhů. Říká, že může vzniknout nová forma, jestliže se *impulzy ducha* (které vnímá jako šestý

¹⁹¹ Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*. AMU, Praha 2005, s. 173.

¹⁹² Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*. AMU, Praha 2005, s. 173.

¹⁹³ Antroposofie je esoterická nauka zabývající se mystickým vhledem do podstaty člověka, přírody a nadsmyslově duchovních světů, která se zaměřuje na prozkoumávání duchovního světa pochopením a přesným přírodovědeckým výzkumem světa fyzického.

¹⁹⁴ Eurytmie se nejprve vyvíjela ryze jako jevištní umění. Později se však stala i součástí waldorfské školy a lékařské práce. Tedy dnes se dělí na eurytmii uměleckou, pedagogickou a léčebnou. V pedagogické eurytmii žák rozvíjí pomocí pohybu po prostoru nikoliv fyzické, ale duševní kvality: fantazii, empatii a vůli. Pohyby těla se snaží vyjádřit svou duši. Podstatou léčebné eurytmie jsou pohyby tradičně odpovídající hláskám a tónům, které zároveň souvisejí s pohyby probíhajícími v embryonálním vývoji člověka, v době raného dětství i u dospělého jedince.

stupeň hierarchie umění)¹⁹⁵ prezentují skrze duši. Tímto nejvyšším uměním je eurytmie, tedy jakási vizualizace řeči pohybem těla. Kládí proto veliký důraz na zvukovou stránku slova a na hudebnost. Každý zvuk má svůj osobitý pohyb. Nejde o tanec či pantomimu, ale o spojení mezi pohybem, zvukem, řečí, tělesnými orgány, kosmem. „Herec by měl provést spojení mluveného slova, gesta, mimiky takovým způsobem, aby přenášel bezprostředně do divákova vědomí to, co se děje hluboko v nevědomí lidské osobnosti.“¹⁹⁶ Steiner říká, že člověk existuje ve trojím světě: tělem patří do světa smyslů, duše si tvoří vlastní svět a skrze ducha se jí odkrývá svět vyšší.

Tuto jeho triádu si adaptoval také Michail Čechov: „Duše, která podléhá osudu, je tedy prostředníkem mezi dočasným tělem a věčným duchem, je kmenem stromu, který má dole kořeny-tělo a nahoře květy-ducha. Ty běžně naše oči nevidí a odhalit je dokáže jen umělec, který učiní viditelným to, co se neskryvá v psychologické hlubině jako u Stanislavského, ale dostává se přímo na povrch. Herec je tedy mystický fenomenolog, zviditelňující neviditelné. Jde o exteriorizaci psychických fenoménů, jež mají tendenci k ontologické autonomii.“¹⁹⁷ To je také jeden ze základních rozdílů mezi metodou Stanislavského a Čechova. Stanislavský pojímá formu aprioristicky, mluví o vnitřním impulzu (vnitřní motivaci), který dává do pohybu formu (princip je skryt v hlubině a existuje a priori), zatímco Čechov vnímá formu fenomenologicky, tedy vnitřní motivaci nahrazuje jednáním, přímým vstupem do akce a její atmosféry. To umožňuje herci jednat intuitivně, podle Čechova totiž nepotřebujeme příčiny. „Mezi Steinerovým eurytmickým gestem a gestem psychologickým je ale podle Čechova rozdíl. Eurytmické gesto má objektivní platnost; psychologické gesto je jeho konkretizací nebo subjektivní variantou. Kdo tedy prošel kurzem eurytmie, snadno nalezne gesto psychologické.“¹⁹⁸

¹⁹⁵ Těmi prvními pěti stupni umění podle Steinera jsou: architektura, sochařství, malířství, hudba a poezie. *Architektura* vychází z fyzického těla (1. stupeň), *sochařství* z ezoterického těla (2. stupeň), ale přechází do fyzického; *malířství* z impulsů astrálního těla (3. stupeň), které zůstanou zakotveny v ezoterickém těle, *hudba* vzniká, když se zákony ega (4. stupeň) prezentují v astrálním těle, a *poezie, recitace a drama* ve spojení ega s duší (5. stupeň).

¹⁹⁶ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 45.

¹⁹⁷ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 45.

¹⁹⁸ Čechov mluví také o eurytmických pojmech, jako například *swingend* (hýbavý), *strahlend* (zářící), *gestaltend* (utvářející). In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 52.

Vzor pro Steinerovu eurytmii nalezneme u **Emila Jacqueese-Dalcroze**. Tento švýcarský skladatel, hudebník a pedagog totiž rozvinul metodu učení a prožívání skrze hudební pohyb. Učil své žáky pohybovému výrazu vnitřních stavů, které byly inspirovány hudbou, a rozvíjel v nich tzv. *hudební svalový smysl*. V roce 1910 otevřel *Institut rytmiky* v německém Hellerau, který se stal nejvýznamnějším centrem a laboratoří modernistických pokusů nalézt spojitost těla a duše. Měl značný vliv na takové osobnosti jako S. Ďagilev, K. S. Stanislavskij, G. B. Shaw, P. Claudel, M. Reindhardt ad. Ovlivnil Labanovu školu moderního tance i školu J. Copeaua. „Všechny tyto školy a laboratoře hledaly spiritualizaci těla a exteriorizaci vnitřního života pohybem a rytmem v prostoru, který se měl stát pro herce i tanečníka partnerem.“¹⁹⁹ Herec a režisér meziválečné Francie Pitoëffa vyjádřil své nadšení slovy: „Byl to pro mne a pro mnoho jiných objev. Cítil jsem, že za těmito geometrickými formami a lidskými těly, jež se pohybovala v prostoru a byla poslušná neznámému zákonu, se ukrývá halucinační a zázračné mysterium. Tato lidská těla ovládala nová a skrytá síla, obohacená mysteriózním darem a vědomím něčeho, co jsme dosud nepoznali /.../ Tímto objevem byl smysl pro rytmus. Ihned jsem jej využil ve svém divadle.“²⁰⁰

Setkání s Emilem Jacquesem-Dalcrozem mělo vliv rovněž na švýcarského scénografa a režiséra **Adolpha Appiu**, zvláště na jeho druhé divadelní období, popsané v knize *Dílo živého umění*, v němž se koncentruje na hercovu/tanečnickovo tělo a pohyb v prostoru. „Poskytnout tělu jeho eurytmii, nechat v něm vibrovat hudbu, stejně jako učinit hudbu integrální součástí organismu, hrát na tento zázračný klavír, jakým je svalový a nervový systém, aby se myšlenka dala vyjádřit plasticky v prostoru a čase, to hledám již několik let.“²⁰¹ Podle Appii rytmika kultivuje každodenním cvičením svalový aparát herce a také svalovou paměť jasnou a přesnou představou rytmu. „Pohyb je v ní podřízen hudebním kvalitám, které eliminují hercovu individualitu a vyjadřují pohyb esence a druhové podstaty. Rytmika slouží k identifikaci v kolektivním obřadu, jehož vzorem byl pohyb antického chóru, jednotně ovládaný týmž impulzem čili rytmem.“²⁰² Podle Appii je

¹⁹⁹ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 83.

²⁰⁰ In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 83.

²⁰¹ Appia, A. v dopise Jacques-Dalcrozovi, E. In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 82.

²⁰² Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 83.

tedy hercem živého umění tanečnick. Činohra i opera degradují tuto životnost tím, že používají slova jako znaky. „Upadli jsme tak hluboko, že slova získala větší váhu než život. /.../ Divadlo se stalo intelektuálním; tělo je v něm jen nositelem a představitelem literárního textu /.../ Evoluce a gesta, která herec vykonává, nesmějí být textem předurčena, ale nanejvýš inspirována. Herec interpretuje to, co autor napsal, podle vlastní vůle.“²⁰³

Se specifickým přístupem k rytmizaci spojené s tělesnou tenzí přichází také **Étienne Decroux**. Ten má celou sérii tzv. „**dynamorytmů**“, v nichž pracuje různým způsobem s napětím a tempem, které pomáhají vyjadřovat vztah k objektu a situaci: 1) *Toc motor* – dotknu se rychle a následuje rezonance, tedy pomalý návrat pohybu (objekt na mě nějak působí), 2) *Toc butoir* – dva doteky (dva typy pohybu) a rezonance, 3) *Vibración* – pohyb vibrující (například může vyjadřovat strach, či přitažlivost k objektu, kterému vzdoruje), 4) *Antena de caracol* – chci se čehosi dotknout, ale ucuknu a pohyb se rychle vrátí (jako když se spálím, může např. znázorňovat, že si rozmyslím zamýšlenou akci), 5) *Puntuación* – bodové zakončení pohybu (pointa), 6) *Toc global* – jednorázová změna pohybu v celém těle jako fotografie (např. výraz šoku, bolesti apod.), 7) *Camara lenta* (přidal Stephan Levy, žák druhé generace školy E. Decrouxe) – výrazně zpomalený pohyb. Každý dynamorytmus se může dělit mezi více lidí a aplikovat nejen na pohyb, ale i na zvuk. V ten moment nabývá daleko širších významových možností. Například *Toc butoir*: Jeden herec se dotkne druhého (první *toc*), druhý spadne na třetího (druhý *toc*) a třetí se ohradí slovem: „No promiňte!“ (rezonance).

Cvičení:

VeźmĚte gesto paŕí pro pŕijímání a odmítání. Zvolte vĚtu: „Já tĚ chci“ a „Já tĚ nechci“. Pracujte s dynamorytmy, které aplikujte i na řeč. Sledujte, jak se promĚňuje význam jediné vĚty. Napŕ. ‚*Toc global*‘ mŕže vyjadřovat jednoznačnou jistotu; ‚*antena de caracol*‘ naopak nejistotu; ‚*toc butoir*‘ (Já.. tĚ chci – dva impulzy) mŕže být koketnost, znejištĚní; ‚*toc motor*‘ agrese, ŕadostivost, vášnivost apod. SamozŕejmĚ se na sdĚlení podílí nejen rytmus, ale také intonace, dynamika

²⁰³ Appia, A. In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 86.

a další. Pracovat lze také proti pohybu. Říkejte: „Já tě chci“, ale použijte gesto odmítání. Co nám to sděluje? To, že ústa říkají něco jiného, než naše myšlení.

„Stejně jako tělo dává scénickému obrazu jeho plastickou formu, tak hlas a řeč mu mají dát jeho formu zvukovou. V umění není místa pro náhody. Ani řeč hercova nesmí být náhodná, musí býti v přísné rytmické shodě s celým vytvářejícím obrazem. To jest první a hlavní požadavek. Jakkoliv jiná, i logická a psychologická stavba řeči musí ustoupiti před sladěním rytmickým. /.../ A zatím rytmus dává řeči na scéně naprosto výjimečnou sílu a výraznost.“²⁰⁴

8.3. Fyzický rozměr hudby

Hudba je jedním ze zdrojů, které výrazně ovlivňují hercovo bytí a jednání na jevišti. Je proto potřeba se s ní naučit pracovat. Podkládáme-li různá cvičení hudbou, musíme si uvědomit, že hercovo jednání ovlivňuje stejně výrazně (ne-li někdy výrazněji) jako impulz jevištního partnera. Je to dáno tím, že i hudba je fyzickým impulzem, a působí tak na nás nejen emočně, ale také fyzicky. Právě kvůli tomu navštěvují lidé rockové koncerty, neboť decibely mají přímý vliv na naše tělo, a je větším zážitkem vyslechnout koncert v koncertní síni než z přehrávače. Jedním z tajemství působení hudby jsou alikvótní tóny. Jsou to vyšší harmonické tóny (též částkové), které zní společně s tónem základním. A proč právě ony mají tu moc? Jelikož přirozený nástroj nikdy nevíbruje pouze na základní frekvenci, tedy frekvenci tónu, který slyšíme. Chvěje se v celočíselných násobcích základní frekvence; alikvótní tóny vytvářejí tak řadu, ve které jsou intervaly mezi jednotlivými tóny stále menší a menší. A právě intenzita jednotlivých alikvótů je to, co určuje charakteristickou barvu zvuku, a umožňuje nám od sebe rozpoznat jednotlivé nástroje. Například nástroje s ostřejším zvukem (trubka či pozoun) mají silnější liché alikvótní tóny, naopak sudé dávají pocit měkčího zvuku. A právě tyto vibrace, jejichž existenci si neuvědomuje (máme pocit, že slyšíme tón jediný), silně působí na naše tělo a vyvolávají rozdílné emoce. Hudba na nás má vliv nejen

²⁰⁴ Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*. AMU, Praha 2005, s. 144–145.

díky decibelům, ale právě díky alikvótním tónům. Je proto také rozdíl, zda slyšíme hudbu naživo; elektronické přehrávače totiž výrazně alikvóty ořezávají.²⁰⁵

Hudba se stala pro řadu reformátorů vzorem umění. Považovali ji za bezprostřední výraz vnitřního života, který nepotřebuje slovní vysvětlení. „Hudba jediná nikdy nezobrazuje skutečnost, ale vyjadřuje její intimní podstatu.“²⁰⁶ Přesto má hudba svou identitu, která je jednoznačně vázána na formu. „Na rozdíl od tradiční reprodukce dramatu byla schopna vyjádřit jeho samotnou podstatu pohybem bez zprostředkujícího jazyka.“²⁰⁷ Jednou z divadelních osobností, pro kterou se hudba stala základem jeho metody, byl již výše zmiňovaný Adolphe Appia. Jeho vzorem se stal Wagnerův *gesamtkunstwerk*, tedy symbióza všech složek na jevišti. Appia však nehledá a priori syntézu všech jevištních komponentů, ale tvorbu kolektivní duše. „Slovo a pohyb se pomocí hudby mohly spojit s prameny naší existence a prefigurací základních existenciálních zkušeností, neboť naše duše mají podle tohoto způsobu uvažování hudební povahu.“²⁰⁸ Střet hudby a slova definoval jako dramatickou syntézu, protože slovo, které je výrazem svobodného vědomí individua, tu zápasí s fatální vůlí hudby. Snaha o překonání této determinace hudbou, tedy pohyb herce v hudebním trvání a v prostoru, je obnovou elementárního dramatického principu. Jeho kniha *Hudba a inscenace* měla značný dopad na vývoj moderní režie. „Hudební impulzy se transformují skrze pohyb po prostoru. I prostor tímto způsobem získává hudební kvality nebo ideálnost hudby. A opačně: prostor plní vůči tělu tutéž determinující roli jako časovost hudby.“²⁰⁹

Herec se musí naučit vědomě pracovat s hudbou; nevnímat ji pouze jako atmosferotvorný doplněk divadelní situace, ale jako plnohodnotného partnera, který podněcuje jevištní jednání. Herec pak vědomě vytváří k hudbě buď paralelu, nebo se vůči ní staví do kontrastu. „Mluvím o době, v níž divadlo i herec budou natolik vládnouti rytmem, že budou uměti vystavěti na scéně nejen akci rytmicky

²⁰⁵ Velcí milovníci hudby proto poslouchají raději desky přehrávané na gramofonu než z CD přehrávače, neboť CD přehrávač tlumí alikvóty více než gramofon.

²⁰⁶ Citátem Arthura Schopenhauera uvádí Adolph Appia svou knihu *Hudba a inscenace*. In: Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 80.

²⁰⁷ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 79.

²⁰⁸ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 80.

²⁰⁹ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 85.

shodnou s hudbou, ale i akci nerytmickou k poměru k hudbě, ale přece stejně vnitřně zákonitou jako hudební rytmus.“²¹⁰

Je proto dobré trénovat **cvičení**, v němž necháte účastníka jednat chvíli v souhře s hudbou a chvíli proti ní. Pokud máte např. veselou jazzovou hudbu a tančíte s ní pro radost, nastoupivší trhavý expresivní pohyb pak začíná vyjadřovat změnu hercova duševního rozpoložení. V ten moment se swingový taneček mění ve vzpomínku; vidíme životní zápas postavy, o to dramatictější, že je podložen veselou hudbou. Návrat zpět do paralely s hudbou může znamenat zoufalou snahu postavy vyrovnat se se svým osudem. Každý kontrast vyznívá buď s nadsázkou a groteskně, nebo posiluje tragiku. Mám-li vážnou hudbu a tančím-li rock-n-roll, vyjadřuje to naopak nostalgii světa. Pro účastníka je těžké najít tuto rovinu velkého kontrastu a souhry, ale pokud se na ni napojí, vzniká příběh, situace, drama, a to jen vztahováním se k hudbě. A vlastně nakonec lze i obecně o tělesné práci herce mluvit jako o hudbě. „Tělo hraje a tančí, provádí melodii pohybu, vyjadřuje kontrasty i harmonii. Musejí jej ovládat neviditelné prsty pianisty, které nejsou řízeny pokyny z mozku.“²¹¹

8.4. Fyzický jazyk textu

Pokud nepočítám svou přípravu inscenace *Očištění/Depurados*, asi nejdéle a nejdetailněji jsem se věnovala práci s textem se studenty Performerství na KALD DAMU ve druhém ročníku. Opomenuli-li řadu cvičení, kde jsme pracovali se zvukem jednotlivých slov či vytržených vět, aplikovali jsme různá cvičení na vybrané texty, které přinesli studenti. Každý student tak otesával „jen“ čtyři texty celý semestr. Na závěr jsme prezentovali tuto semestrální práci v rámci klauzur DAMU. Titul kompozice *Hlava, hlava, hlava* byl zvolen (mimo jiné) na základě výňatku z dramatu Toma Stopparda *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi*. V tomto ohledu musím říci, že považuji za smysluplnější vlastní proces práce s texty, v nichž se studenti učili chápat slovo nepopisným způsobem ve spojení s fyzickou akcí, než výsledný tvar. Přestože jsme se pokusili dát prezentovanému celku jednotící téma

²¹⁰ Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*. AMU, Praha 2005, s. 177.

²¹¹ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 228.

a linii, v žádném případě se nejednalo o inscenaci. Texty byly studenty vybrány náhodně a zpětně je usouvztažit znamenalo vytvořit spíše mozaiku principů, v níž se navíc ztratila řada zajímavých výsledků, které vykrystalizovaly během procesu. Jak správně komentovala studentka Linda Straube: „Je vůbec možné dojít ‚od prvků k syntéze‘, když není spojující téma? Je nějaký příklad, kde to nejsou jen za sebou poskládaná cvičení?“ Na druhou stranu se studenti mohli seznámit s určitým typem dramaturgické práce – od výběru tématu, po třídění textů a situací až k jejich zcelování do jevištní kompozice.

Výňatky z reflexí studentů:

Adam Krátký: Druhý rok jsme pracovali společně pouze v prvním semestru, během kterého vzniklo „představení“ *Hlava hlava hlava* s podtextem: Kolektivní kreaace na základě vybraných textů. Počáteční zadání znělo: „Přineste si každý čtyři texty různých žánrů (báseň, vědecký text, dialog, autorský text), které vás oslovují nebo ke kterým máte vztah.“ V průběhu semestru jsme hledali možnosti, jak propojit pohyb a slovo, hledali jsme pohybové principy odpovídající, nebo naopak kontrující významu slov, zkoumali jsme, nakolik ovlivní specifický pohybový materiál způsob sdělování textu a jaké nečekané významy vznikají náhodnou kombinací textů resp. pohybů, které spolu původně nesouvisí. V neposlední řadě jsme hledali téma, které by spojovalo alespoň většinu vzniklých scén.

S texty jsme během intenzivní půlroční práce nakládali různě: nejprve jsme je říkali spolu s náhodným pohybem, který způsob mluvení ovlivňoval, pak jsme vytvořili pohybové partitury, které se se slovem doplňovaly, setkávali jsme se ve dvojicích s různými texty, které spolu tak vytvářely dialog atd. Nahromadili jsme hodně materiálu, ze kterého jsme následně vybírali pro závěrečnou kompozici, která neměla ambici na představení, ale spíš se jednalo o ukázkou procesu a způsobu práce. Pro mě osobně velice zajímavá zkušenost skupinové práce na pohybovém představení.“

Lenka Huláková: Co se týká druhého roku, byla jsem okouzlena hodinou, na kterou jsme si měli přinést své texty, vybrané básně atd. Ta hodina byla krásná, četli jsme si texty, společně vybírali, zdůvodňovali, obohatili se o nějaké autory, to mi přišlo báječné. Pak jsem sice už nebyla úplně naplněna v provozu kvůli

těhotenství, ale vážím si tvého přístupu, že jsi mě brala i s břichem a nevylučovala jsi mě z žádného cvičení.

Při dialogu Vladimíra Fekara *Talíře, talíře, talíře... přibory, přibory, přibory* se ukázalo, že není snadné zahrát rozhovor po telefonu. Tedy, že je důležité dělat něco jiného, než by člověk ve skutečnosti opravdu dělal. Např. když se lidé nevidí, když volají, tak se můžou dívat i na sebe nebo skrze sebe. Jak bylo najednou silné, když pohyb šel proti slovům. A jak se stalo klišé, když člověk dělal, co říkal – zdvojnásobil tak informaci. Vzpomínám si, jak Toníček (herec) ležel a já jsem se s ním snažila pohnout. Bylo to, jako když je v nemocnici, nebo možná už i mrtvý, přitom probíhal obyčejný telefonní hovor. Ten dialog dostal nový rozměr.

Na jedné básni by člověk mohl dělat celé měsíce. Pořád znovu a znovu a pořád by měl co vylepšovat, co zkoušet. Bavilo mě to hledání: když jsme hledali formu přednesu básně ve vztahu k danému předmětu, když nám někdo jiný vybral hudbu k naší básni a k našemu pohybu, když jsme si měli najít k básni několik pohybů, které se opakovaly apod.

Tereza Kerle: V práci na *Hlava hlava hlava* pro mě byla velmi zajímavá především ta část, kdy jsme se věnovali čtení a třídění textů, zkoušení různých metod, jak text uchopit – celý ten proces dramaturgie a improvizace s texty. Vlastně až do chvíle, než jsme se dostali k finálnímu tvaru, to bylo stále živé a napínavé. Cesta fyzické pravdivosti. Odhalovali jsme fyzickou akcí další významové vrstvy textu.

Mathias Straube: S textem jsme pracovali intuitivně. Nehledali jsme psychologickou motivaci, ale šli jsme cestou fyzické pravdivosti. Bylo zajímavé zjistit, že se hlas stane autentičtější, když člověk přitom vykonává nějakou fyzickou aktivitu. Také se mi někdy přes fyzickou aktivitu teprve odhalily další významové vrstvy textu, které jsem předtím nevnímal.

Linda Straube: Mocht vypnout hlavu. Slyšet se mluvit a slyšet reflexi ostatních na to, jak mluvím. Reflektovat, jak ostatní mluví. Zase slyšet to kouzlo, co se často přihodí, když začne mít člověk impulzivní pocit, že text by neměl být sdělen, ale přednesen. Jak vykloubené mluvení umí být a jak těžce se hledá cesta zpátky ke sdělení. Bylo příjemné hýbat se a mít pocit, že není třeba na tom být technicky nejlíp, že to nemusí být na hranici sil, ale že i málo dokáže něco sdělit. Hodně

uvolňující byl pocit, že si můžeme hrát a tu tvrdou práci, tedy v tom hraní něco vidět a hledat souvislosti, odvede někdo jiný.“

8.5. Příklady zvukových a fyzických cvičení s textem

Cvičení: U zdi

Zadání:

Jedná se o jedno z klíčových cvičení, které jsem si vypůjčila z biomechaniky. Skupina je rozprostřena po prostoru u zdi. Každý pracuje individuálně na svém místě. Zadání zní: „Opřete se o zeď jakýmkoliv způsobem, jakoukoliv částí těla, s jakoukoliv tenzí, energií. Sledujte své tělo a pokuste se najít větu, která vyvěrá z vašeho těla. Hledejte souhru věty a těla. Obměňujte větu, dokud nemáte pocit, že je to právě ona. Věnujte tomu dostatek času. Plně se koncentrujte. Poté, co větu naleznete (a její fyzickou pravdivost člověk vždy pozná), opakujte ji, hledejte nuance, proměňujte tenzi těla, pozici a hledejte způsob jejího zvukového provedení vzhledem ke změně tělesné pozice.“ Poté si skupina s přeběhnutím vymění místa. Dále opakuje větu. Prudkost běhu proměňuje intenzitu, pocity, strukturu věty.

Komentář:

Snad každý student si po třech letech toto cvičení pamatoval. Je-li mu věnován dostatek času, je jedním z těch, které umožňuje symbiózu slova a pohybu. Studentka Lenka Huláková komentuje toto cvičení takto: “Silné pro mě bylo mluvení do zdi. To, jak na mě zeď působí... a ta výměna, vždycky o kousek s dalším člověkem. Co člověk řekne, když kouká do zdi. Co? Proč? A jak se s tím dá pak dále pracovat.“ A také studentka Linda Straube při reflexi celého roku vzpomíná právě na toto cvičení: „Zajímavé bylo mluvení do zdi, opakování jedné věty donekonečna, přebíhání z místa na místo.“

Cvičení na řečovou improvizaci

Zadání:

Je jednoznačně dán pohybový princip. Dva lidé běží k sobě.

1. Fáze: Na metr od sebe se zastaví tak, že mají k zemi jakoby přikovanou nakročenou levou nohu. Dívají se na sebe. Stop.
2. Fáze: Kolem levé nohy se otočí proti směru hodinových ručiček o 180° tak, že pravá noha je předkročena a pohled směřuje od sebe (na opačnou stranu). Stop.
3. Fáze: Stejným směrem a způsobem se otočí opět k sobě. Pohled. Stop.
4. Fáze: Otočí se stejným způsobem zpět a běží od sebe.

Do jednotlivých fází vkládají herci situační text. Např. Přiběhnou k sobě – „Ahoj“. Otočí se – „Kdo to je?“ Zpět k sobě – „Tak se zas někdy potkáme. Ahoj.“ Utíkají zpět.

Komentář:

Rychlost a postavení v prostoru činí tlak na řečovou improvizaci. Jedna dvojice jde rychle za druhou, dvojice se neustále cyklicky vrací a hledají v dalších sériích další varianty. Repliky, které jsou řečeny pohledem k sobě, vyjadřují to, co druhý slyší, řeč zády zprostředkovává tok myšlení. Následně se pracuje s tempem, vzdáleností, zastavením. Tempo může proměňovat to, zda se pohledy potkají. Může tak dojít k neočekávaným situacím, kdy se herec vrátí pohledem k druhému, ale ten již k němu stojí zády, nebo už dávno utekl. Je to ideální cvičení, v němž tělesný impulz ovlivňuje řečově a celkově situačně proud události.

Zvuková práce s textem

- 1) Během textu zesilte z pianissima do fortissima a dávejte pauzy na neobvyklá místa. Zrychlujte, zpomalujte. Pracujte s kvalitou samohlásek, protahujte je. Čiňte text zvukovým (na způsob vokálních úhlů *Viewpoints*).
- 2) Pracujte s textem ve skupině – říkejte ho najednou s ostatními, hledejte napojení svého textu na texty ostatních členů ve skupině, pracujte s dynamikou a temporytmem.
- 3) Říkejte text jako rytmickou partituru, poté jako hudební partituru: se změnou výšky, akcentu, tempa, dynamiky ad.

- 4) Pracujte s textem jako s hudební variací; opakujte, vracejte slova. Jak se změni význam? Co pociťujete?
- 5) Vedte dialog s druhým. Udělejte hudební partituru pro dva hlasy. Vytvořte orchestrální partituru celé skupiny.
- 6) Dýchejte se skupinou. Když jeden přeruší tok, plynule navažte vlastním textem, aby nedošlo k pauze, ke zlomu toku.

Práce s textem a pohybem

- 1) Vyberme dva kontrastní pohyby. Jeden, který vyžaduje velkou tenzi (a extrémní polohy těla), druhý uvolněný. Pohyby neustále opakujte. Říkejte text a sledujte, jak se promění jeho dynamika, když ho spojíte s těmito pohyby. Opakujte text několikrát za sebou a pokaždé vkládejte pohyby do jiného místa textu.
- 2) Pracujte s dalšími pohybovými principy a přitom říkejte text – pády, výskoky, pozvolné předklánění apod.
- 3) Pracujte s principem ztráty rovnováhy. Vyklánějte tělo do stran, až ztratíte rovnováhu. Co se stane s textem?
- 4) Vytvořte pohybovou partituru. Najděte klíčové motivy textu a dohleďte k nim pohyb. Zapamatujte si pohybovou partituru. Předvedte ji. Zapojte slovo. Je potřeba změny partitury? Změňte ji. Řekněte báseň pouze pohybem. Pak stůjte a říkejte báseň, ale mějte v hlavě obraz pohybové partitury, tedy převedte pohybovou partituru do práce s řečí. Nechte do své partitury vstoupit skupinu (synchronizace, nebo kontrast).
- 5) Definujte tři klíčové kontrastní emoce textu. Podstata: jasně definovaná emoce (např. smutek, nadhled, apatie). Zvolte jednu emoci a k ní pohyb. Řekněte celý text pohybem i slovem s touto emoci. Vyberte kontrastní emoci. Opakujte cvičení. Po třetí emoci kombinujte emoce a pohyby v rámci jednoho textu. Skupina předvádí pohybem emoci vašeho textu. Nechte se ovlivňovat pohybem skupiny pro svůj přednes. Obráťte to. Neřekněte emoci, snažte se ji zprostředkovat intonací textu, skupina se hýbe. Vyměňte si emoce svých textů.

- 6) Vytvořte kontrastní pohyb k vašemu textu, pokuste se pracovat kontrapunkticky (plynulý pohyb x staccatový text, dynamický pohyb x šeptání apod.)
- 7) Každý zaujměte místo u stěny. Přebíhejte na místo druhého člověka, při přeběhu říkejte text. Pracujte s různým tempem přechodů od chůze po běh. Každý volí jiné tempo, střetáváte se na místech. Jak to ovlivní váš text? Rozvíjejte vzniklé situace.
- 8) Ke změnám zvukové kvality textu (dynamika, výška, rychlost apod.) přidejte pohyb a pracujte s ním stejným způsobem. Pak kontrastním.
- 9) Vyjadřujte rozdílné emoce textu různými částmi těla.
- 10) Vymyslete sérii pohybů, naučte je druhého člověka. Ten se pokusí do nich vložit svůj text. Jak se vzájemně pohyb a text ovlivní?
- 11) Zatanči svůj text.
- 12) Různá skupinová pohybová zadání, jeden ze skupiny do toho říká svůj text. Např.: Skupina se pohybuje po kruhu, skupina vytvoří labyrint těl.
- 13) Cvičení *fyzické zrcadlo*: opakování pohybů partnera, ale ten kdo kopíruje, přidává navíc svůj text.
- 14) Tři herci stojí zády, točí se různým tempem kolem své osy směrem k divákům a říkají svůj text. Rytmicko-pohybová partitura tří hlasů.
- 15) Dva texty se vzájemně pojí pomocí několika (až sedmi) společných gest, a tvoří tak improvizální dialog.
- 16) Cvičení *vnitřní hlasy*: Postavte jedince do čtverce. V jeho rozích sedí další čtyři herci. Ti mají za úkol vést zvukový dialog (využívat všech zvukových elementů, včetně zpěvu i řeči), herec uprostřed reaguje fyzicky.²¹²

Komentář k cvičení 16:

Toto cvičení vyvolává v herci uprostřed dojem, že okolní zvuky se stávají jeho vnitřními hlasy. Jedná se o ideální cvičení rozvíjející práci s vnějším a vnitřním impulzem, rozděleným mezi hlas a tělo. Zároveň posiluje skupinové naslouchání.

²¹² Viz Příloha 2: DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení.

Práce na dialogu

- 1) Každý herec říká text v jiné pohybově-prostorově-tvarové struktuře. Každý ji volí podle svého textu, intuitivně, v proudu jednání, po té se partitura upřesňuje. Např.: Jeden se pohybuje od stěny ke stěně, druhý stojí uprostřed bez pohybu. Jeden se točí na místě, druhý kolem něj obíhá v kruhu.
- 2) Každý volí jinou tenzi těla pro svůj text.
- 3) Podle obsahu textu lze pracovat s různými tlaky, tahy, soubojem, zdviháním apod.
- 4) Lze zvolit totožnou pohybovou partituru, ale posunout ji v čase (na způsob kánonu) nebo pracovat s rozdílným temporytmem, pauzou, opakováním, návratem, cykličností apod. Vše při jednání v rámci dialogu. Teprve potom upřesňovat, reflektovat.
- 5) Pracujte s dialogem v neexistující řeči.
- 6) Pracujte s dialogem, jako by to byla hudební partitura, tzn. posilujte intonaci, barvu, práci s temporytmem ad.
- 7) Přineste si objekt, který vystihuje váš text. Nechte objekt ovlivňovat tok textu.
- 8) Přineste hudbu k textu druhého herce. Ten se pokusí najít symbiózu svého textu s hudbou, kterou nezná, či neočekává.
- 9) Přiloží se vodorovně tyče z různých stran na různá místa na těle řečníka, na konci tyčí jsou napojeny další členové skupiny. Cíl: Všichni se mírně pohybují, mluvčí se snaží říkat text a zároveň dbát na to, aby tyče nespadly. Pokud spadnou, reaguje řečovým impulzem na vzniklou situaci.

9. TĚLO V MASCE – NEUTRÁLNÍ MASKA JACQUESE LECOQA²¹³

„Tradiční maska ve skutečnosti žádnou maskou není, protože je obrazem vlastní podstaty, jinými slovy, tradiční maska je portrétem člověka bez masky.“²¹⁴

9.1. Tělo v masce

Řada předních divadelních reformátorů se začala navracet k technice masky při výuce a všestranném rozvoji herce. Proč?

Jedním ze základních fenoménů masky je právě objevení hercova vlastního těla. Ve východní tradici maska znamená „skutečný portrét duše“.²¹⁵ Pro západního člověka, který nemá v tradici ukotvenu její posvátnost, práce s ní přináší právě toto poznání. „Hrát v masce, která odráží citové stavy, orientovat se v prostoru navzdory omezenému zornému poli vyžaduje, aby tělo pracovalo jiným způsobem. Každý herec, který hrál v masce, ví, že využívá tělo jinak, má-li na obličeji masku, byť by prováděl stejné pohyby, stejná gesta.“²¹⁶ Vezmeme-li si na sebe masku, ztrácíme totiž svou tvář a s ní mimiku. O to intenzivněji začínáme vnímat a pozorovat tělo. „Chcete-li, aby herec začal vnímat svoje tělo, nesnažte se mu to vysvětlovat a říkat: ‚Máš tělo a měl bys ho umět vnímat‘, ale prostě mu nasadte na obličej kus bílého papíru a řekněte: ‚Teď se rozhlédni!‘ V tom okamžiku si jistě uvědomí vše, na co obvykle zapomíná, protože se uvolnila veškerá pozornost normálně zachycovaná tím velkým magnetem nahoře.“²¹⁷

Jedno z prvních cvičení na řadě divadelních škol je nasadit herci jednoduchou čistou bílou masku. „Jakmile mu takto vezmete obličej, dostaví se elektrizující účinek: herec náhle objeví, že ona věc, se kterou člověk žije a o níž ví, že neustále

²¹³ Tuto kapitolu z velké části přebírám ze své diplomové práce. Důvody jsou následující: 1) Je podstatná pro celek prvního oddílu, neboť práce s maskou je důležitá pro fyzický jazyk herce; 2) Rozšiřuji ji a zpřesňuji, obohacuji o výsledky z pozdější praxe; 3) Tato kapitola slouží také jako odrazový můstek pro kapitolu *Hudba v pohybu: Komorní opera Jiřího Hájka Slavík a růže*, v níž principy neutrální masky – zvláště identifikace – aplikuji na proces zkoušení.

²¹⁴ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 224.

²¹⁵ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 224.

²¹⁶ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 142.

²¹⁷ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 225.

něco vysílá, najednou neexistuje. Je to ten nejpozoruhodnější zážitek osvobození.“²¹⁸ Lecoq konstatuje, že v konverzaci se díváme svému partnerovi do tváře, v neutrální masce se pak díváme na celé tělo: „Pohledem je maska, tváří tělo.“²¹⁹ S maskou tělo začíná fungovat na jiných principech a každá vyžaduje zcela specifický přístup, diktuje si své způsoby „rozžití“.

Podle Brooka²²⁰ jsou základní dva druhy masek ve smyslu své funkce. První druh představuje cosi vznešeného, záhadného a neobyčejného, je životodárný a působí pozitivně na ty, kdo je nosí. Je typický pro východní kulturu. Výraz této masky může být různý, „ale vždy si zachovává čistotu a hloubku člověka bez masky, jehož nejvnitřnější podstata se neustále zjevuje, zatímco vnitřní podstata člověka s maskou zůstává neustále skryta. Proto si myslím, že základní paradox spočívá v tom, že pravá maska je výrazem člověka bez masky.“²²¹ „Tradiční maska je skutečným portrétem duše, fotografií toho, co vidíme zřídka a jenom u rozvinutých lidských bytostí: vnější schránka, která je kompletním a citlivým zrcadlením vnitřního života. Vůbec nepůsobí mrtvolně. Není to maska smrti. Naopak, tyto masky, přestože nehybné, jako by dýchaly životem. Herec, dodrží-li určitý sled kroků, ožíví masku v okamžiku, kdy si ji nasadí, nekonečnými možnostmi.“²²²

Druhý typ masky představuje tvář pokřivené lidské bytosti, která má divákovi zprostředkovat vjem skutečnosti, jež je ještě pokřivenější než ta, kterou běžně vidí. S takovou maskou pracuje tradice západního divadla. Herec v ní přistupuje k masce jako k roli. Asi nejznámější představitelkou tohoto typu je komedie dell'arte. Její významnou roli pro moderní herecký jazyk pochopili velcí herci, režiséři, choreografové, tanečníci na počátku 20. století, když začali hledat inspiraci v minulosti a u cizích kultur jako alternativu k divadlu 19. století, neboť dědictví divadelní kultury „poskytovalo argumenty pro novou kulturní strategii, ale také nabízelo herci či tanečnickovi pestřejší perspektivy a bohatší divadelní jazyk. Takto se zrodil mýtus komedie dell'arte, mýtus řecké divadelní antiky a mýtus orientálního divadla. /.../ Avšak více než o projev věčné touhy po návratu k pramenům jim šlo o technické hledání východisek. /.../ A všechny tyto objevy

²¹⁸ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 225.

²¹⁹ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 63.

²²⁰ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 225

²²¹ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 225.

²²² Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 224.

obohatily teorii a praxi moderního západního divadla a rozhodujícím způsobem ji ovlivnily.²²³

„Veliké kouzlo, které maska každému herci propůjčuje, spočívá v tom, že herec nemůže vědět, jak v ní vypadá. Nemůže vědět, jakým dojmem působí – a přesto ví.“²²⁴ Je to svébytný druh soužití či sžití, který prazvláštním způsobem diktuje jinakost existence toho, kdo v masce jedná. Tato zkušenost je nepřenosná a z vlastní praxe (z vlastního zakoušení i z reflexe těch, kdo ji zakusili) potvrzují, že herec prožívá velmi specifickou formu bytí a tento prožitek nejen rozšiřuje jeho povědomí o těle a možnostech fyzického vyjádření, ale rozkrývá mu i netušené vnitřní psychické pochody.

Práce s maskou je velmi složitá technika, kterou západní herec zdaleka neovládá tak jako ten východní, v jehož kultuře je technika masky tisíciletou tradicí vypěstována k dokonalosti. Přesto se citlivost k ní může tréninkem vyvinout. Navíc pro dnešního člověka práce s maskou nepřináší „jen“ další ze způsobů objevování vlastního těla a rozvoj schopnosti v ní hrát, ale dovede herce i k lepšímu pochopení vlastního hereckého umění bez masky. Práce s maskou je tedy další možností, jak rozvíjet herce a dopomoci mu být celistvým tvůrcem.

S technikou masky jsem se poprvé seznámila na Institut del Teatre v Barceloně, a to poměrně detailně s neutrální maskou Jacquese Lecoqa na hodinách Marie Codinachs a s maskou komedie dell'arte na hodinách Louise Graella. Má osobní zkušenost s těmito dvěma druhy masek naprosto potvrzuje vše výše řečené, a to nejen zkušenost herecká (tedy studium mého vlastního těla), ale také pedagogická a režijní praxe. Lecoqova metoda v lecčems nejen odkrývá vnitřní svět herce, ale zároveň mu nejruznějšími impulzy, postavenými především na práci s obrazotvorností, může pomoci při tvorbě postavy. Komédie dell'arte svými principy naopak umožňuje herci pochopit, že striktně daná pravidla otevírají herci brány k improvizaci. Zcela konkrétní pohyb a výrazové prostředky jednotlivých charakterů mu pomáhají při jednání, ukazují, jak zesílení určitých tělesných prvků vede k hyperbole a jak daná stylizace posiluje humor, který vzniká automaticky pomocí staletými ověřených pravidel. Komédie dell'arte, jak jsem se ji naučila u Louise Graella, navíc vyžaduje od herce myslet v rámci celé kompozice, myslet dramaturgicky. Už Molière, „žák italských komediantů, znal dokonale

²²³ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 123.

²²⁴ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 226.

nejenom techniky, ale také dramaturgickou a spektakulární hodnotu „tanečních akcí“²²⁵ komedie dell'arte, která byla do Francie uvedena jako „tanec herců“.

Co se týče výuky neutrální masky a práce s hercem podle Jacquese Lecoqa, vycházím z řady cvičení a postupů, které jsem poznala na Institut del Teatre a v jeho základní knize *Poetické tělo*, která nese podtitul *Pedagogika divadelní tvořivosti*. Často využívám některá cvičení při vedení workshopů, celý jeden semestr jsem se také věnovala jeho metodě při výuce performerství na DAMU ve studijním programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech. Nevyučuji Lecoqovu metodu jako celistvý systém,²²⁶ ale „půjčuji si“ z něj ty prvky, které dovedou fungovat samostatně a pomáhají, kromě zážitku se soužitím s maskou, pomoci v herci otevřít a rozkrýt další neobjevené možnosti nejen těla, ale i hereckého uvažování. Některé principy této metody, zvláště *identifikaci* se základními elementy, *transpozici* a *všeobecný poetický základ* často využívám rovněž při inscenování, a to při počátečním hereckém hledání a tvorbě postavy.²²⁷

Komedii dell'arte naopak vyučuji jako uzavřený princip, na workshopech a opět při výuce performerství seznamuji studenty se základním fyzickým materiálem jednotlivých charakterů masek a s konkrétními principy, aby se na nich učili nejen improvizaci, ale také si více osvojili základní herecké principy: akce-reakce, temporytmus, opakování, funkce pohybu jako hybného motoru akce apod. Zároveň jsem měla zkušenost i s tím, jak může tato zdánlivě prostorově i časově vzdálená metoda pomoci při inscenování. A to ve dvou případech: když jsem se jako režisér pokusila využít některé principy komedie dell'arte při inscenování typické konverzační hry Georgese Feydeaua *Dámský krejčí*, představené na dvoře kláštera Zlatá koruna, a dále když jsem dělala pohybovou spolupráci představení *Dalskabáty* Jana Drdy pro Malé divadlo Jihočeského divadla, kdy jsme principy, a do určité míry i pohybový materiál aplikovali na pohádku.²²⁸

²²⁵ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 124.

²²⁶ Na to nemám dostatečně hlubokou znalost této metody; navíc Lecoq sám nevytvořil na rozdíl např. od Decrouxe žádná přesná kodifikovaná pravidla, ale vycházel z individuality každého jedince.

²²⁷ Například práce s živly posloužila jako inspirační zdroj pro pohybový materiál tanečnicků v inscenaci komorní opery Jiřího Hájka *Slavík a růže*, jak o tom bude řeč v kapitole o tomto projektu.

²²⁸ Problematice komedie dell'arte se detailně věnuji ve své diplomové práci: uvádím zde pohybové principy jednotlivých masek, strukturu celé kompozice i improvizací principy. Viz kapitola *Jak využít techniky komedie dell'arte pro výuku improvizace*. In: Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření* (diplomová práce). Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009, s. 74–106.

„Režiséři a herci, tanečníci a vůbec všichni divadelníci se konfrontovali s nezvyklými případy divadelní komunikace, z nichž mohli celkem svobodně čerpat. Šlo o vzory kulturně prestižní, technicky dokonalé, avšak dostatečně vzdálené, takže mohly být přejímány a obraceny naruby, v krajním případě vymyšleny, mohlo s nimi být zacházeno bez zábran, jaké vnukají předlohy kulturně bližší.“²²⁹

9.2. Neutrální maska – práce s imaginací

V padesátých letech přišel **Jacques Lecoq** s novou metodou fyzického divadla, kterou vyučoval na „L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq“, již založil v roce 1956 a vedl až do své smrti.²³⁰ Ve své škole pak založil v roce 1977 spolu s architektem Krikorem Belekianem ještě speciální oddělení Laboratoire d'Etude du Mouvement (Laboratoř pro studium pohybu), ve kterém sledoval vztah architektury a scénografie s pohybem, tedy dynamiku prostoru a rytmu skrze plastickou prezentaci, v níž objevoval pohyb barev, forem a struktur.

Herecký trénink postavil především na práci s maskou a po zkušenostech ho opřel především o masku neutrální.²³¹ Práce s ní totiž znamená především schopnost pochopit postavu, ale nikoliv psychologicky, nýbrž skrze tělo. A protože podle slov Lecoqa „tělo má paměť“, poslouží neutrální maska, založená na práci s tělem, jako jeden z klíčů k tvorbě postavy. „Práce s neutrální maskou se končí bez masky.“²³² Tuto paměť těla v trochu jiném slova smyslu okomentovala má studentka Tereza Kerle: „Protože práce s maskou v pátém semestru je pro mne něco nového, velmi dobrodružného, je to zcela jistě objevování a jsem tím nadšená. Cítím se být v kontaktu s něčím uvnitř, je to jako rozpomínat se na

²²⁹ Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000, s. 124.

²³⁰ Jacques Lecoq (1921–1999) – francouzský herec, mim a divadelní pedagog. Ovlivnilo ho přátelství se známými herci a režiséry Antoninem Artaudem a Jeanem-Louisem Barraultem. Lecoq začínal jako sportovec. Později působil jako herec v souboru Comédiens Grenoble, kde se seznámil s komedií dell'arte, což ho podnítilo k zájmu o masku, mimus a fyzické divadlo. K divadlu ho přivedla dcera Jaquese Copeaua Marie-Therese a její manžel Jean Daste.

²³¹ Tu dále rozvíjel v masce expresivní, larvální, charakterové a užitátní.

²³² Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 63.

nějakou vnitřní práci. Tuším, že na to jdu trochu jinak, než je obvyklé, ale něco ve mně ví, že je to správně, a jsem ti vděčná za to, že ty jako režisér skutečně vidíš, kdy to tam je a kdy není, nezávisle na nějaké šabloně ‚jak by mělo být‘. /.../ Maska je pro mě možnost mluvit celým tělem a chápu ji jako princip, a jako bych snad rozuměla i díky tomu, že když tančím nebo se vyjadřuju pohybem, je to tak trochu jako mít masku, která tam už není fyzicky, ale jen jako princip.“

Právě pro tento aspekt má vyučování masce široké uplatnění. Jak poznamenal Lecoq ve svém základním díle *Poetické tělo*: „Každý typ divadla, ať je jeho forma jakákoliv, bude mít prospěch ze zkušenosti herce, který hrál s maskou. V tomto případě totiž výuka nefunguje na bázi přímé, ale odráží se, tak jako v určitých sportovních cvičeních. Aby byl někdo dobrým vrhačem koule, je potřeba, aby běhal. /.../ Jít touto oklikou je stejně nezbytné u divadla. Celá škola je ‚nepřímá‘, nikdy nejdeme rovnou linií.“²³³

Lecoq se zaměřil na trénink herců skrze proces jejich vlastního hledání, který vyživuje jejich kreativitu namísto toho, aby dával přesná kodifikovaná pravidla. Základem jeho pedagogiky „byla analýza pohybů a improvizace, založené na důkladném pozorování a vypěstované imaginaci“²³⁴. U jeho metodiky se projevil vliv sportovního prostředí, neboť Lecoq přišel k divadlu právě přes sport. Popisuje pohyb těla sportovce jako zcela abstraktní. Analýzou pohybů sportovců jednotlivých disciplín, sledováním mechanismů i třeba „jen“ chůze se snaží pochopit rytmy těla jako druh fyzické básně. „Reprodukoval např. pohyb diskaře ve zpomaleném tempu, aby mohlo dojít k destilaci výrazového oblouku jednání a byly nalezeny základní pozice (jednotky), které tvoří jazyk těla. Ty se pak využívaly v improvizacích s různými náměty. Např. postoj diskaře v okamžiku odhození disku – ruka vržená nahoru – mohl žák převzít pro improvizaci tragické situace, vyjadřující modlitbu, hněv vůči Bohu atd.“²³⁵ Tyto technické dovednosti slouží Lecoqovi jako nutná příprava těla, jako fyzická dovednost a zdatnost.

Jak již bylo řečeno, podstatou jeho metody je však herecká práce s představivostí a imaginací. Ta je totiž spouštěčem a hybatelem fyzických impulzů. Tento fakt si velmi silně uvědomují všichni, kdo zkušenost s Lecoqovou

²³³ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 85.

²³⁴ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 126.

²³⁵ Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011, s. 126.

metodou mají. Můj student Adam Krátký to reflektoval takto: „ Věnujeme se základům práce s maskou, při které se znovu projevuje důležitost tělesného výrazu, zde ještě detailněji. Fascinuje mě, jak maska mění výraz s každým člověkem, a důležitost spojení jasné představy s pohybem. Nejedná se tedy pouze o fyzickou, ale i o mentální práci. Cvičení Jacquese Lecoqa, kterými práci s maskou rozvíjíme, jsou taky dost podnětná. Vyjádření živlů, které není vůbec popisné a přitom naprosto jasné. Vzpomínám si také na výjimečnou hodinu, při které jsme tělesně vyjadřovali obrazy Jacksona Pollocka a Marka Chagalla.“²³⁶

Práce s neutrální maskou je důležitá, neboť tvoří odrazový můstek pro všechny další masky. Abychom pochopili, jakým způsobem ji využít, musíme nejprve pochopit, o jaký druh se jedná. Neutrální maska je totiž specifická. Její obličej vyvolává fyzický pocit klidu. „Tato maska má sloužit k vyvolání stavu neutrality předcházejícímu akci, ke stavu vnímavosti k tomu, co nás obklopuje, bez vnitřního konfliktu. Jedná se o ‚masku vztahovou – referenční‘, o základní masku, která je podpůrným pilířem všech ostatních masek.“²³⁷ Pokud herec zakusil pocit počátečního neutrálního stavu, jeho tělo je otevřené a připravené. Tato maska vyjadřuje stav rovnováhy, vyzařuje klid. Nemá konkrétní výraz (jediným rozlišujícím znakem je muž – žena) a je tedy opakem bílých masek používaných při procesí, neboť ty evokují smrt.

Důležitý je proces **seznámení s maskou**. Ten začíná sledováním masky, kterému se musí věnovat dostatek času. „Jedna velice zajímavá technika užívaná na Bali spočívá v tom, že balijský herec začíná pozorováním masky, již drží v rukou. Dlouze na ni hledí, až se on i maska stanou odrazem jeden druhého; začne ji částečně vnímat jako vlastní obličej – ne však docela, protože zároveň směřuje k jejímu nezávislému životu. Postupně začíná hýbat rukou, takže maska nabírá život, a pozoruje ji – v jistém smyslu se do ní vciťuje. A pak se může přihodit něco, oč se žádný z našich herců nemůže ani pokusit (a zřídka se to stává i balijským hercům): dýchání se proměňuje. Herec začíná s každou maskou dýchat jinak /.../ Jakmile toto začíná herec cítit a jeho ruka získává odpovídající tenzi, dech se mění, dokud určitá *tíha* dechu nezačne pronikat celým hercovým tělem; když se tak stane, nasadí masku a celý tvar je tu.“²³⁸

²³⁶ O vyjadřování esence obrazů skrze pohyb viz později.

²³⁷ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 61.

²³⁸ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 226–227.

Herec by si měl masku přiložit na tvář, až když má pocit, že masku poznal. Teprve potom může vnímat, co v něm vyvolává **nasazení masky**. Sbližování se s maskou skrze její sledování je velice podstatné, protože herec v ní po nasazení může zažívat velmi zvláštní pocity, někdy až nepříjemné, jako svědění, dušení apod. Vzpomínám si, že první nasazení masky byl pro mě silný, ale zároveň tíživý pocit. Silný, protože jsem vnímala nepojmenovatelnou proměnu, která souvisela s tím, že jsem byla a zároveň nebyla sama sebou. To vyvolávalo pocit fascinace; nevysvětlitelný pocit, jako by člověk vstupoval do jiné bytosti, „rozžíval“ ji i se s ní sžíval a zároveň přijal její život. K této bytostnosti se však přidružil pocit tíživosti, neboť jsem prožívala intenzivní pocit, že se dusím.

Naučit se dýchat v masce je jeden ze základních předpokladů, zvláště proto, že tělo je ve značné tenzi a vyžaduje větší výdej energie. Jak již bylo řečeno, způsob dechu jako jeden ze základů pohybu se ve východních kulturách proměňuje s každou maskou. Masky totiž „představuje určitý typus osobnosti, s určitým tělem, tempem a vnitřním rytmem, a tím i s určitým dýcháním.“²³⁹ Proto by se maska také neměla přilepit na obličej. Je třeba zachovat určitou vzdálenost mezi obličejem a předmětem, protože je to právě tato vzdálenost, která umožňuje herci hrát opravdově. Je tedy žádoucí, aby byla o něco větší než obličej herce.

V reflexích, které mi odevzdávali moji studenti po tříletém studiu, se řada z nich vracela k zážitku prvního nasazení masky. Zůstal v nich stejně zakořeněný jako ve mně. „Nejzajímavější pro mne byla práce s maskou. Také ta práce s maskou, která je nejdříve bez masky. A nakonec se maska také dá pryč. To jsou pro mne věci neskutečné. I to, jak v některých zemích je práce s maskou taková, že nejdříve člověk vedle masky vyroste, a až dospěje on i čas, tak si ji teprve může poprvé nasadit. Pak dojde k splynutí. My jsme měli ‚rychloukurz‘ s maskou, protože jsme na to neměli moc času, ale i tak si pamatuju na silnou chvíli, kdy jsem jen koukala do masky (navíc pouze plastové) a čekala jsem, až se mi rozžije, až mi dovolí si ji nasadit. Masky je magie.“ (Lenka Huláková). „Když jsme pracovali s maskou poprvé, šlo o cvičení ‚hod kamenem‘ a ‚nostalgické loučení (loď odplouvá, máváme)‘, měla jsem takový zvláštní pocit, jako bych věděla, jak se k ní mám vztahovat, jako by to byla jistým způsobem živá bytost a způsob nasazování masky byl podivně blízký... Bylo mi z toho až jakoby hezky úzko.“ (Tereza Kerle).

²³⁹ Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 226.

K masce musíme přistupovat s úctou. Nejen poprvé, ale pokaždé, než si ji nasadím, je nutné se na ni koncentrovat. Nasazujeme ji vždy zády k ostatním, jedině tak se maska může posléze zjevit celistvě. Ve svých hodinách dodržuji toto pravidlo, a to i přes to, že často pracujeme se zástupnými plastovými maskami. Je to akt intence, způsob našeho vnímání masky, která ji činí „posvátnou“. Herec pak silněji procítí svou tělesnou i duševní proměnu, s maskou na tváři se otáčí k publiku a již tehdy je i jeho tělo v tenzi. Proměňuje se tělesný postoj. Je nutné dbát na správný postoj – těžiště v pánvi, nohy rozkročené na šíři boků, kolena mírně povolena, chodidla směřující vpřed. Herec stojí nohama pevně na zemi, cítí s ní větší sounáležitost, je „ukotven“.

V masce se gesta zvyrazňují, ale paradoxně se jedná o **úspornost pohybu**, protože neutrální maska představuje stav rovnováhy. Hýbe se jen to nezbytné v rámci úspornosti gesta a akce. Pracovat s pohybem na základě neutrality poskytuje základní opěrné body pro hraní, které přijde později. Neboť v momentě, kdy herec zná perfektně rovnováhu, dokáže daleko lépe vyjadřovat nerovnováhu postav a jejich konflikty. Seznámení s technikou neutrální masky podle Lecoqa navíc hercům pomáhá i poradit si se sebou samými a se svým tělem, aby si v případě vnitřních konfliktů našli opěrné body, kde se jim lépe dýchá.

Herec se musí po prostoru pohybovat tak, aby vždy byla vidět maska. Bez viditelné masky se ztrácí energie, která spojuje herce s divákem. Je důležité zažít si toto poznání z pohledu pozorovatele, tedy vidět, že herec, který se otočí maskou dozadu, přestává „mluvit“, aniž tělesně polevil ze svého napětí; jako by se přestříhla nit natažená mezi ním a divákem. Obdobně ale platí, že nestačí pouze pohled masky, chybí-li tělesná energie. Všechny pohyby v masce se musí vyjevovat se speciální silou a mocí. Pokud herec hrál dobře, v momentě, kdy si sundá masku, je jeho obličej uvolněný. Díky svému obličejí pozná herec sám, jestli hrál opravdově. Tato schopnost mu tak umožňuje zbavit se masky beze strachu, že bude přehánět gestikulaci nebo používat ilustrativních gest.

Každý pohyb úzce souvisí s **prostorem**. V případě neutrální masky to platí dvojnásobně. Ta totiž zásadně posiluje přítomnost herce v prostoru, který ho obklopuje. Situuje herce do stavu objevování, zahájení, do možnosti přijímat. Umožňuje mu dívat se, slyšet, cítit, dotýkat se základních věcí, se svěžestí „poprvé“. Proto se neutrální maska musí naučit „otevřít“ prostor. Jednou z prvních lekcí Lecoqa, kterou jsme prošli, bylo cvičení **Probuzení**. Herec leží na zemi, úplně uvolněný. Poprvé se probouzí a objevuje nový prostor. Toto odhalování je

záležitostí každého jedince, a to i v případě, že je na scéně více herců. Neutrální maska nikdy nekomunikuje s ostatními maskami, ale objevuje svět. Jediné, co může maska udělat, je setkat se s druhou maskou ve stejném čase na stejném místě. To, co ji však zajímá, jsou události okolního světa. Herec se začíná hýbat, není ale důležité, která část těla je aktivní, to podstatné se prezentuje před ním – prostor. Podle Gastona Bachelarda je nesmírnost světa intenzitou bytosti, přetavuje se do našeho vnitřního bytí. Nesmírnost je umožněna sněním, jím se prostor otevírá do nekonečnosti.²⁴⁰

Pro neutrální masku je typický prostor abstraktní. Být schopen předat divákovi velikost abstraktního prostoru, který ho obklopuje, se cvičí mimo jiné na situaci **Vrh kamenem**. Maska se dívá na obzor, vymrští kámen a sleduje jeho dopad. Takto odkrytý abstraktní prostor vyžaduje přesnou energii nejen vrhu, ale především pohledu a času, který vrh provází. Studenti se často dopouštějí chyby, že vynaloží veškerou energii do vrhu, ale vzápětí po odhozu imaginárního těla vypustí energii a jen pohledem sledují kámen, navíc jeho dopad často ilustrují pohybem masky směrem dolů. Aby však mohl divák nabýt dojmu, že kámen stále letí, pak musí tělo herce po celou dobu zůstat v tenzi, nechat ruku napřaženou a teprve s dopadem pomalu spouštět ruku dolů a tělo uvolňovat. Tím prodlužuje pocit pokračujícího pohybu kamene a udržuje diváka v napětí. Maska přitom pohledem neklesá, neboť kámen je vržen opravdu daleko. I v případě, že se herec vyskytuje jen pár metrů před divákem, vyvolá v něm dojem, že kámen letí do vzdáleného prostoru za ním.

Pro první seznámení s potřebnou intencí masky je velmi vhodné cvičení **Sbohem lodi**. Jeho zadání je prosté. Milovaný přítel odplouvá do vzdáleného světa a je jisté, že se už nikdy nevrátí. Herec se nachází v momentě loučení na nábřeží a dává posledním gestem sbohem vzdalující se lodi. „Nejde však o gesto Sbohem, ale o akt odloučení. Byl jsem součástí někoho, jedno tělo pro dva, a ta druhá část mi uniká. Pokouším se ji zadržet, ale nelze nic udělat.“²⁴¹ Jedná se o druh „tělesného smutku“, o „nostalgii těla“. V tomto cvičení nejde o kontext ani o postavu, ale o to, abychom pocítili svoji přítomnost na jevišti, smysl pro prostor, gesto a tělo, které patří všem. A teprve pokud toto „Sbohem“ patří všem

²⁴⁰ Gaston Bachelard (1884–1962), francouzský filozof, vědec a literární teoretik. Viz Bachelard, G.: *Poetika priestoru*. NAKL, Bratislava 1990.

²⁴¹ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 66.

přihlížejícím, objeví se s plnou silou. Tyto znaky nepocházejí z postavy, protože neexistuje, ale z rozdílnosti každého herce. „Těla jsou různá, ale podobají se díky tomu, co je spojuje: Sbohem.“²⁴² Tento kolektivní fenomén ohlašuje práci ve sboru, která se rozvíjí později. Pro výuku je dobré postavit více účastníků na scénu, zády k divákům, a nechat je postupně se otočit a předvést svou situaci. Ostatní studenti sledují rozdíl v napětí těla a v tom, zda „nostalgie těla“ přešla přes rampu. Toto cvičení jsem aplikovala častokrát nejen u studentů, ale i jako trénink před začátkem zkoušení některých představení. Většina účastníků mi poté fascinovaně sdělovala, že si během jediného pohybu zamávání ruky prošli velmi intenzivním stavem mysli. „Nejsilnější zážitek mám s maskou, kdy zadání zní – jen se otočte a zamávejte někomu, kdo odplouvá na lodi, o kom víte, že už ho nikdy nevidíte. Bylo to strašně silné. Jen jsem zamávala, úplně drobně jsem zvedla ruku a malinko hýbla prsty a po chvíli ruku dala zase dolů. Ale co se odehrálo ve mně – byla imaginace – silná – ztráta někoho blízkého. Měla jsem husí kůži, i teď ji mám. Podle odezvy přihlížejících to bylo silné také pro ně. Představila jsem si, že už nikdy nevidím svou dceru, která odplouvá na lodi, protože jsem smrtelně nemocná, ale ona o tom neví. A nějak, vlastně ani nevím jak, se to do mé masky dostalo.“ (Lenka Huláková).

²⁴² Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 67.

9.3. Identifikace, transpozice a všeobecný poetický základ

Jeden z nejdůležitějších přínosů práce s neutrální maskou je **identifikace s přírodou**. Jedná se o techniku, která se později dá využít při tvorbě postavy. Začínat výstavbu postavy na základě splývání s různými přírodními elementy je navíc pro člověka přirozené. Z hlediska ontologického je totiž příroda zosobněním obecně lidské situace. „Z pohledu fenomenologického popisu²⁴³ se přesněji jedná o sféru ontologickou“²⁴⁴, tedy o jsooucnu a jeho bytí, které jsou předmětem teorie poznání. Příroda je nazírána jako odraz a paralela existenciální situace člověka. Tvář přírody koresponduje s psychickým stavem postavy, přírodní dění bývá paralelou dění v člověku.²⁴⁵

Identifikace s přírodou začíná tzv. **základní cestou**. Na této cestě dochází nejen k objevování a prociťování přírody, ale její podstatou je, že herec splývá s přírodou, že se jí stává. Objevuje různé matérie, stádia a také způsoby přechodu (napříč přírodou se chodí, běhá, šplhá, skáče). Základní cesta vede krajinou v jejích různých podobách.

První cesta vede krajinou klidnou, v rovnováze: „Za svítání vyjdete z moře a v dálce uvidíte les, k němuž se chcete přiblížit. Přejdete písčnou pláž a vstoupíte do lesa. Tam, přes stromy a jinou vegetaci, která je čím dál hustší, hledáte východ. Náhle neočekávaně vystoupíte z lesa a před vámi se tyčí hora. Vstřebejte obraz této hory, poté na ni začněte vystupovat, od prvních mírných svahů až po příkré skály a kolmou stěnu, na kterou je potřeba vyšplhat jen pomocí rukou a nohou. Z vrcholku hory se objeví rozlehlá krajina: řeka běžící údolím, dále pláň a nakonec, úplně vzadu, poušť. Slezete s hory, přebrodíte řeku, jdete po pláni, pak po poušti a nakonec zajde slunce.“²⁴⁶

²⁴³ Fenomenologie: věda o fenoménech; u Hegela – ideální dějiny výchovy vědomí sebou samým od představ až po absolutní vědění, tj. vyličení toho, jak je věda zjevuje; u Husserla a jeho školy – metoda zkoumání uskutečňující návrat ‚k věcem samým‘ a podávající jejich deskripci jakožto fenoménů.

²⁴⁴ Heslo *Příroda*. In: Souriau, É.: *Encyklopedie estetiky*. Victoria publishing, Praha 1994, s. 723.

²⁴⁵ Příroda se zjevuje a vyjevuje, podle Heideggera bytí jejích jsooucn (podobně jako všech jsooucn světa) poznává člověk svými možnostmi. Člověk-Dasein (Dasein doslovně znamená „pobyt“) vztahuje přírodu ke svému jsooucnu, neboť mu jde o jeho vlastní bytí. Příroda, její prostorové utváření a vztah k člověku, přitahuje odpradávná. Její archetypálnost zhmotňoval člověk do mýtů. Různé filozofické směry ji vykládaly rozličnými pohledy. Husserl, a později Heidegger ji rozebrali jako zjevující se fenomén.

²⁴⁶ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 67.

Při průchodu různými útvary se nejedná o výlet, a nevzniká tedy vzdálenost (rozdíl) mezi člověkem a přírodou. Příroda prostřednictvím herce přímo mluví. Herec se ztotožňuje s přírodou, jejím povrchem, útvary, matérií. „Pokud přecházím les, já jsem lesem. Na vrcholku hory mám pocit, že mé nohy jsou úpatí a já sám jsem hora. Začíná se upevňovat jakési *Předztotožnění*. Téma základní cesty připravuje velkou práci na *identifikaci*.“²⁴⁷

Jedná se o cestu symbolickou. Není proto náhodné, že začíná svítáním a končí setměním. Je jakousi personifikací lidské cesty životem, konkrétní přírodní jevy se potom usouvztažňují s životními etapami. Speciální variaci cvičení představuje průchod řekou, která je paralelou vývoje od dětství do dospělosti. Přechod řeky, se všemi jejími projevy a pohyby (pramínek, proudy, víry, skákání, jezy, podzemní toky, které se znovu vynořují na povrch, poskakování od břehu k břehu, nabírání přítoků, růst řeky, až vplyne do moře) se odráží v pocitech. Tato technika nevyužívá napodobování, ale naopak odkrývá jakousi prapodstatu lidské existence. Nejedná se o mimesis, ale o ontologii.²⁴⁸

Když jsem toto cvičení zkoušela v masce poprvé, zadáním bylo pouze projít řekou, o vývoji lidského života nebyla ani zmínka. Je překvapivé, že pokud se herec opravdu identifikoval s tímto živlem a jeho proměnou, začal pociťovat, že prochází etapami lidského života. Tento prožitek, spojený s vlastním objevem, je nenahraditelný a získaný pocit pak může herec znovu kdykoliv vyvolat v jiných emočních či situačních zadáních.

Ve druhé fázi se v základní cestě vrací stejné téma, ale jde o **přírodu v době nečasu**, přírodu v extrémních polohách: „Moře je rozbouřené, jsme vymrštěni vlnami na pláž. Prudký déšť rozblátí pláž. Les se postupně rozhoří. Na

²⁴⁷ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 68.

²⁴⁸ „Umění je často definováno svým vztahem k přírodě. /.../ Bývá obvykle chápáno, alespoň od dob renesance, v souvislosti s filozofií napodobování, která staví do protikladu subjekt a objekt.“ Je však třeba zvážit, do jaké míry umělecké zpracování „přírodu pouze zkresluje, nebo zda ji také může dotvářet; bylo by tedy žádoucí, aby se člověk nestavěl do opozice k přírodě jako subjekt vůči objektu“. K přírodě nejen přistupuje tvořící umělec, ale také sama příroda se stává tvořící, neboť projevuje vlastnosti jako „vytrvalost, hmotnost, sílu (moc). To, co je dáno, je příroda stvořená, která v sobě obsahuje svědectví přírody tvořící: to se projevuje přítomností nejspodnějších, nejhlubších sil.“ Realita je naplněna možnostmi, které musíme poznat, abychom s nimi mohli pracovat. Těmito možnostmi se vlastně propojuje přístup k přírodě jako k tvořivému procesu a přístup formou napodobování. Protože také tehdy, chceme-li napodobovat, musíme dobře vidět. Imitace nám umožňuje vidět to, co ještě viděno nebylo. To, že umění napodobuje přírodu a příroda napodobuje umění, vyjádřil Oscar Wilde paradoxem: „To, co vidíme, a způsob, jakým to vidíme, závisí na uměních, která nás ovlivnila.“ Heslo *Příroda*. Souriau, É.: *Encyklopedie estetiky*. Victoria publishing, Praha 1994, s. 722.

vrcholku hory se začne chvět země, sesouvá se půda, my padáme dolů, tento pád se zrychluje. Snažíme se zachytit stromů a nakonec dojdeme do pouště, kde zuří písečná bouře.“²⁴⁹

V této druhé části Lecoq původně přidával ještě průchod městem, navazující plynule na přírodu, ale později tuto přímou návaznost opustil. Podle něj se jedná již o prostředí konstruované, spojované s architekturou, které rozvíjí odlišnou řeč než akce přírodní. Nazývá tuto řeč „mimajes“, aby pojmenoval „zářivé“ gesto, které v rychlém pohybu vyjadřuje vnitřní dynamiku předmětu, situaci nebo duševní rozpoložení.

V hodinách Marie Codinachs jsme ale ponechali průchod městem v návaznosti na přírodu. Identifikace s civilizací je sice jiný prostředek vyjádření, přesto nebo právě proto bylo působivé prožít tento přechod. Navíc tato cesta (vystoupení na věž a slezení, chůze ulicí, spatření domu, vstoupení do dveří, chůze po schodech, průchod malými dvířky, vstup na balkón, výhled na město, nadýchnutí vzduchu, roztažení rukou, nahnutí se přes zábradlí) končila jakýmsi vymaněním se městu, které působilo katarzním dojmem. Oba úseky cesty se sjednotily a byli jsme ptáky létajícími nad městem. Díky tomu jsme si také zažili další intenzivní pocit zdolávání prostoru – let, který v kontextu cesty vyvolal intenzivní dojem lehkosti a svobody.

Po průchodu klidnou a rozbouřenou krajinou přichází **třetí fáze**, ve které se začíná tvořit **identifikace**. Její základní náplní je **práce se čtyřmi živly**: voda, vítr, země, oheň. Důležité je vstřebat všechny různé dynamiky živlů ve všech jejich formách, od nejklidnějších po nejdivočejší.

Voda – identifikujeme se všemi podobami: s řekou, jezerem, mořem, kaluží, kapkami. Identifikace s vodou začíná u mořské vlny. „Dívám se na moře, vdechuju ho. Mé dýchání se spojí s pohybem vlny, a postupně se obraz obrátí a já sám se proměním v moře.“²⁵⁰ Voda znamená určitou rezistenci pohybu proti síle, se kterou je třeba bojovat, abychom ji poznali. Pouze skrze pánev se může tento pocit přenést do celého těla. Veškerý pohyb vychází z oblasti pánevní, odtud se přenáší do celého těla. Je třeba dbát na velkou koncentraci na těžiště pohybu, aby se pohyb nevyjadřoval odděleně jen rukama, což je častá tendence. Zprvu se hledá opěrný bod v pánvi, a poté co je plně nalezen, přechází pohybová vlna od hlavy

²⁴⁹ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 68–69.

²⁵⁰ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 70.

k nohám a zpět. Toto cvičení probíhá zprvu na místě. Teprve když cítíme, že celé tělo se stalo vlnou, můžeme dovolit nohám, aby opustily své místo. Drobné vlny se zvětšují a tělo „zaplavuje“ celý prostor.

Vzduch – představuje především vítr, který je vnímán skrze objekty, jež rozpohybovává. Je důležité, aby objekty byly z různých materiálů (např. list, plechová střecha, kus látky). „Jsou to větry nepříznivé, proudy vzduchu, vše, co vane, fouká, dýchá, vše, co smýká, táhne, co víří.“²⁵¹ Identifikace se vzduchem probíhá skrze let. Běhali jsme po prostoru s rozpaženými rukama a hledali možnosti, jak se opřít o vzduch, který „není prázdný, ale je to podstavec.“²⁵² Vzduch si žádá zapojení celého těla. Ve svých extrémních polohách se vzduch proměňuje do silných větrů a tvoří člověku odpor (odhazuje ho, táhne apod.).

Lecoq odkazuje ve své metodě o živlech na práce Gastona Bachelarda,²⁵³ který se v knize *Vzduch a sny* zaměřuje do hloubky na tento element: „Může se říci, že zběsilý vítr je symbolem čistého vzteku, vzteku bez účelu, bez záminky. Velcí autoři bouřky /.../ milovali tento znak: nepředvídatelná bouře, tělesná tragédie bez příčiny /.../ Žijící niterně obrazy hurikánu se naučí, co je vzteklá a nepodložená vůle. Vítr ve své přemíře je cholera, která je na všech stranách a nikde, která se rodí a znovuzrodí ze sebe samé, která se točí a převrací. Vítr vyhrožuje a vyje, ale nabývá formy pouze tehdy, když se setká s prachem: viditelný se promění ve smutné neštěstí.“²⁵⁴

Země – je zároveň vše, co se může utvářet, modelovat, hníst, ale je to také strom, který pro Lecoqa představuje hlavní symbolický prvek země, protože je do ní zakořeněn. Při práci se živlem země je proto nejdůležitější pracovat se stromem. Herec by měl být doopravdy jakoby zasazen do země, s tělem v rovnováze. „Herečka, která má interpretovat Čechovova *Racka*, pouze může rozvinout

²⁵¹ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 70.

²⁵² Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 127.

²⁵³ Gaston Bachelard (kterého Lecoq nazývá analistou hmotné – tělesné obraznosti) přišel s myšlenkou poznávání jako „přibližování“ (*connaissance approchée*). Kromě epistologie se zabýval do hloubky psychoanalýzou (se kterou se později rozešel, protože vědecká i básnická inspirace podle něho pochází z věcí a ne z vlastního nevědomí). Ve svých poetických dílech se obrací k přírodním tématům a jeho poznatky byly pro Lecoqa velkou inspirací. Mezi knihy zkoumající tuto oblast patří *Psychoanalýza ohně, Voda a sny, Vzduch a sny, Země a snění*. Vedle toho byl Bachelard jedním z největších teoretiků prostoru a jeho dílo *Poetika prostoru* otevřelo zcela nový interpretační úhel především v oblasti literárních děl.

²⁵⁴ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 71.

„vzezření (zdání) země, pokud zná předem prvotní zakořenění.“²⁵⁵ Identifikace se zemí začíná u představy lepkavé hlíny, kterou poznáváme rukama. Pohybový proces tedy začíná haptikou rukou. Odtud se přelévá do celého těla a ukotvuje se v pánvi, kde vzniká splynutí s pevnou zemí a se stromem. Od země, kterou manipulují, přecházím postupně k tomu, že jsem manipulovanou zemí.

Studentka Lenka Huláková se ke zkušenosti s identifikací s živlem země vyjádřila: „V jednu chvíli, kdy jsem si představila, že jsem strom, tak jsem opravdu cítila větve a velikost kmene asi na dvě vteřiny. To bylo hrozně zajímavé, jak je možné opravdu přenést představu do těla a udržet si ji natolik, že se jí stanu.“

Oheň – je nejnáročnější ze všech elementů, protože není ničím víc než sebou samotným. Oheň se rodí zevnitř. Dělí se na dva různé typy pohybu: hoření (spalování) a plamen. Cvičení začínají hořením, které se rodí v bránici. Práci s bránicí hledáme postupně různé rytmy ohně a přirozeně docházíme k základní vlastnosti – k hněvu (cholerickému člověku). Poté můžeme hledat další podoby ohně. Ty už leckdy splývají s jinými elementy (např. se můžeme pokusit o vřící vodu), proto je účelné s nimi pracovat až v momentu, kdy ovládáme živly v jejich základní podobě.

V každém ze živlů můžeme najít cestu, ve které se živel proměňuje. Podobně jako jsme procházeli řekou od pramene až po vyústění do moře, tak také může vítr začít u výdechu a končit bouří, oheň začít u škrtnutí sirkou a končit požárem. U ohně je ještě jedna specifická cesta. A to je oheň – láva. Zrodí se hluboko v nitru sopky, nabírá na síle, vře, dochází ke stále větší erupcím, až láva vybuchne, přeteče a rychle se valí krajinou. Postupně ztrácí na síle, až se zastaví a ztvrdne.

Neutrální maska měla přitažlivost především pro studentku Terezu Kerle. Ta k identifikaci se živly sdělila: „Při práci s elementy bylo zajímavé pozorovat, jak máme který element zvládnutý, jak moc máme který „v sobě“ a umíme ho používat a který je nám naopak vzdálenější. Osobně se mi zdála poměrně snadná ke ztvárnění v rámci tvorby postavy voda, což mě vlastně trochu překvapilo, a řeklo mi i něco nového o mně. Najednou jsem věděla, odkud je pro mne možné v herecké práci uchopit jistou svůdnost a „ženskost“. Herecká interpretace s využitím těchto zákonů pohybu je pro mě najednou přístupnější, jsou to takové základní zákony, ze kterých je možné vyjít a nějak uchopit dramatickou tvorbu

²⁵⁵ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 70.

z principů samotných, a to je pro mě najednou srozumitelné. A dokonce mám dojem, že pomocí těchto metod jsem schopná a ochotná jít i do dynamiky, která se mi dřív bez nich měla tendenci proměnit v nějaké podivné přehrávání. Nejspíš proto, že Lecoq dává důraz na tělesný pohyb, skrze který hledá dynamiku celé situace.“

Po seznámení se s živly pokračuje **identifikace s různými materiemi**: dřevem, papírem, kartónem, železem, kapalinami. Předmětem těchto cvičení je pociťování znaků a rozdílů mezi jednotlivými materiemi, ale rovněž uvnitř matérie samé: „To měkké, lepkavé, mastné.“ Charakteristickou materií je pasivita a projevování se jen skrze působení na okolí. Jejich pohyb lze analyzovat jen tehdy, když jsou napadeny. Je třeba je hodit, mačkat, míchat, hníst, roztrhat, rozbít, abychom mohli sledovat jejich reakci. Musíme ale dávat pozor, abychom nezaměnili materii s objektem, který tuto reakci vyvolává (pokud mám představit dřevu a atakuji ho míčem, není to dřevo, které se kutálí). Je třeba rozlišovat mezi typy materiálů: 1) takové, které se reakcí zdeformují navždy (např. rozdupaná hlína), 2) elastické materiály, které se po natažení vrací zpět, i když nikdy do původní podoby (např. guma), 3) jiné se také vrací, ale daleko obtížněji, 4) takové, jejichž forma se zničí (rozbité sklo). Všechny tyto podoby jsou odrazem emocí, situací, vlastností (např. nostalgie ad 2, tragédie ad 3), ale čtvrtý případ je podle Lecoqa nejbližší obrazu člověka.

Práce s materiemi opět rozšiřuje fyzický gestus herce. Na jedné hodině si studenti měli vybrat ze zadaných materiálů jednu, aniž by divák věděl jakou. Jejich projev nebyl projevem matérie, ale lidské existence. Navíc se herec nemusel do ničeho stylizovat, pouze rozvíjel představu toho, co se s materií děje. Zpětně ho jeho jednání začalo ovlivňovat a stal se jednající bytostí. „Pracovali jsme na materiálech a jejich nějakém poškození. Vybrala jsem si sklo. Skleněnou desku, která se vysype. Znovu šlo o imaginaci, o představu, která je tak silná, že si ji maska ‚zapůjčí‘ a pracuje skoro za mě. Tedy, cítila jsem, že když vymyslím něco svou hlavou, že je to umělé, neuvěřitelné, falešné, že ji musím vlastně nechat vše zpracovat. A ona si s tím poradí.“ (Lenka Huláková).

Práce s identifikací pokračuje u Lecoqa fází, kterou nazývá **transpozice**, v níž vstupují živly a matérie do „dimenze dramatické“. Tedy dává přírodním principům

určitou akci, aby mohly vyjadřovat lidskou přirozenost. Předmětem je „transpozice divadelní“, tedy nikoliv realistická.

Jsou dva způsoby, jak to učinit. Prvním způsobem je polidštit živel či zvíře tak, že mu připisujeme lidské chování. „Učinit, aby oheň mluvil, znamená zviditelnit úzkost či vztek. Polidštit vzduch znamená ukázat na absenci fixních bodů, je to neustálý pohyb, nerozhodné rytmy větru, který se prochází, aniž by se upnul na nějaké místo.“²⁵⁶ Zadáni situace tak může být například: „Jednoho rána se probouzí moře“; „V koupelně se češe vítr“; „Strom se obléká“; „Někdo rozčilený klepe na dveře... je to oheň, který vstupuje!“; „Čtyři stromy se potkají na lavičce, podají si ruku“ apod. „Identifikovat se se stromem až do momentu, kdy ho nechám promluvit a jednat jako lidskou postavu, implikuje poetickou transpozici postavy.“²⁵⁷

Druhou možností transpozice je pravý opak. Necháme jednat postavu, která v určitých momentech nechá v sobě projevit (jednat) konkrétní živel či zvíře, které formují jeho charakter. „Hlavním výsledkem práce s identifikací jsou stopy, které se otiskují do těla každého člověka, určité fyzické dráhy usazené v těle, kterými cirkulují paralelně dramatické emoce a které díky tomu nacházejí cestu k vyjádření.“²⁵⁸

Od identifikace a transpozice pokračuje Lecoq dále k rozlišování barev, světel, slov, rytmů a prostorů; a to uvnitř procesu, který nazývá **všeobecný poetický základ** a který představuje vyšší stupeň na cestě k postavě. Jedná se o rovinu abstraktní (odkazující na poezii, malířství a hudbu), jejíž elementy se k nám dostávají na základě naší zkušenosti a našich smyslů (to, co jsme viděli, cítili, poslouchali, čeho jsme se dotýkali). To vše se akumuluje v našem těle a tvoří pozadí všeobecného poetického základu, z něhož budou vycházet všechny tvůrčí impulzy. Na rozdíl od živlů a materiálů jsou to prvky, které se nehýbou, a přesto můžeme poznat jejich dynamiku. Často nevidíme jejich formu ani pohyb, ale cítíme jejich emoce, které můžeme do pohybu proměnit. Když se začíná s poznáváním tohoto poetického základu, je nutné dávat pozor, zda náš pohyb není pouze

²⁵⁶ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 72.

²⁵⁷ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 72.

²⁵⁸ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 73.

ilustrací nebo symbolem, ale zda skutečně prýští z našeho vlastního těla. Je důležité naše osobní hledání, režisér nebo pedagog by nikdy neměl říkat, jak má pohyb vypadat. Měl by podněcovat proces hledání a pochybnosti, neustále klást otázky a zbavovat ho klišé.

Podle Lecoqovy zkušenosti se vždy, ať pocházíte z jakékoliv země, objeví stejné typy pohybů, jedná-li se například o barvy. Říká, že opomeneme-li rozdíly symbolické, poetický základ je stejný: „Modrá je modrá“.²⁵⁹ Podle Lecoqa má své vnitřní tempo a rytmus, specifické světlo a prostor, takže pokud například některý pohyb trvá příliš dlouho, ztrácí „svou barvu“. Nejlépe se začíná s rozlišováním barev u červené. Nicméně i tady se začínající herec často mylí: „Pro vyjádření červené studenti často dělají pohyby exploze, ale od momentu, kdy červená vybuchne, ztrácí svou barvu a změní se ve světlo. Červená doopravdy existuje pouze těsně před explozí, v nejsilnějším dynamickém napětí tohoto okamžiku.“²⁶⁰

Po „ohmatání si“ každé barvy zvlášť, se tento proces aplikuje na obraz. Zde se jedná o komplexnější přístup, ve kterém se slučuje celá řada barev, navíc různým způsobem v obraze rozprostřených (situovaných). Tím barvy vyvolávají odlišnou dynamiku. Je to proces již značně obtížný, navíc se na něm často podílí nejen herec sám, ale celá skupina. Opět se musíme vyvarovat popisu, ale snažit se sdílet „duši díla“. „Žlutá u Van Gogha se nepohybuje jako izolovaná žlutá, ale jako fialová. V dílech Chagalla je prudká kontradikce mezi vrchní a spodní, mezi nebem a zemí.“²⁶¹ Chceme-li zprostředkovat ducha Chagalova díla, musíme hrát s tenzí mezi těmito dvěma světy, zakořeněností a levitací, tedy pracovat nejen s barvami, ale i se strukturou obrazu.

„Dívali jsme se na obrazy a pak se snažili převést pocit z obrazů do pohybu, a to pro mne bylo tak silné, že bych se k tomu rozhodně chtěla někdy ještě vrátit. A navíc jsem najednou jinak vnímala i samotné obrazy; měla z nich větší zážitek, i když šlo jen o reprodukce otevřené na PC. Obrazy mi nabídly pohyb, který jsem u sebe ještě neznala.“ (Lenka Huláková).

²⁵⁹ Dovolím si však o shodném vnímání barev polemizovat. V západní kultuře je to snad možné, ale je známá celá řada domorodých kultur, které rozlišují jen čtyři barvy (černou, bílou, čerstvou a suchou), barva do značné míry také souvisí s osobní zkušeností (malíři dokáží rozlišit více odstínů jedné barvy, než běžný člověk). Nicméně lze předpokládat, že každá barva vyzařuje určitý typ energie.

²⁶⁰ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 76-77.

²⁶¹ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 78.

Stejným způsobem jako barvu a obraz prozkoumáváme nejprve jednotlivé zvuky, teprve poté hudební kompozici. Pokud porozumíme struktuře a dynamice daného díla a „srosteme s ním, umožňuje nám to později hrát i proti dané skladbě. Jít se skladbou nebo proti ní je však vědomým aktem, přistupujeme tedy k hudbě stejně jako k postavě: snažíme se zabránit tomu, aby hudba sloužila jen opakování akce postavy, nebo aby vyplnila prázdno, jak se často v divadelních představeních děje.“²⁶²

Práce s identifikací, transpozicí a s všeobecným poetickým základem je pro mou vlastní praxi asi nejpodstatnější částí Lecoqovy metody a velmi ji využívám nejen při tréninku herců, ale i při hledání tělesnosti a psychologie postav na počátku zkoušení inscenací (viz například inscenace *Slavík a růže* či *Očištění/Depurados*). Je to oblast, která se dá použít naprosto samostatně, herec nemusí znát celou techniku masky, aby si ji mohl vyzkoušet. Navíc kromě ztotožnění, mentálně-tělesné práce a budování fyzického gestusu postavy, lze identifikaci výborně použít k výrazné stylizaci (která vede k nadsázce) a při improvizaci, při níž stačí pouze zadat prostředí a daný živel, aby se rozproudila série neočekávaných situací, neboť charakter živlu vede již sám o sobě k velmi specifickému jednání (viz níže).

9.4. Technika masky bez masky – tvorba postavy

Po neutrální masce pracuje Lecoq dále s maskou „expresivní“, která již přináší konkrétnější způsoby budování postavy, a přibližuje tak herce k podstatě divadelní hry. Dále herce rozvíjí pomocí masky „larvální“, „charakterní“ a „utilitární“. Práce s neutrální maskou a s dalšími typy masek vede k hlavnímu cíli – k **interpretaci postavy**. Jak již bylo řečeno: „Práce s neutrální maskou končí bez masky.“²⁶³

Jak tedy využít Lecoqovu techniku při práci na postavě? Než se přistoupí k tvorbě postavy v její komplexnosti, tvoří se charakter postavy nejprve pouze

²⁶² Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 83.

²⁶³ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 63.

skrze daný živel, který se již bez masky zasazuje do konkrétního prostředí. V Barceloně jsem jako studentka prošla řadou zadání, která následně používám i ve vlastní praxi. Zadání „kancelář“: Každý se měl různým způsobem pohybovat po kanceláři a provádět každodenní úkony na základě zvoleného živlu. Profesorka potom vždy vyvolala jméno jednoho z nás. Ostatní znehybněli a vybraný herec pokračoval v akci za přidání slova. Bylo překvapivé, jak se samovolně „vystylizovala“ postava i její slovní a tělesný projev, který svým charakterem automaticky vytvářel situace. Sekretářka-ohně nervózně klepala do stroje a řešila nějakou urgentní poptávku; slovní projev byl sekavý, výbušný, hlas ostrý a silný. Sekretářka-vzduch étericky vstoupila do kanceláře a jemným hlasem s řadou přídechů se ptala, jak se dnes všichni vyspali. Ve vířivém otočení se posadila a vydechla, že je dnes krásný den. Jiné zadání bylo „nákup v supermarketu“, kde všichni představovali vzduch ve všech jeho podobách. Situace již byla konkrétnější. Všichni jsme se pohybovali geometricky po prostoru a nahlíželi do regálů. Když jsme nemohli něco najít, měnili jsme se v divoký vítr. Náhle někdo zavolal, že je soutěž o velkou slevu, a všichni se proměnili v bouři.

Poté jsme budovali situace s dramatickou zápletkou. Ve čtveřici jsme si měli najít prostředí a každý z herců měl v rámci něj reagovat jako jeden živel. Octli jsme se tak například u zubaře, který byl čerstvým absolventem a poprvé vykonával zubařskou praxi. Pro takovou roli zvolil herec živel ohně, prezentující nervozitu postavy. Tři čekající pacienti podle svého živlu reagovali na zubařovy neumělé zákroky. Vítr se proměnil na rozčileného pacienta, voda byla opilá, země nepřizpůsobivá. Střetáváním postav různých charakterů vznikaly jakoby „samozřejmě“ komické situace, postavy byly velmi odlišné a ideální kontradikcí svému hereckému partnerovi. Sledovat takové budování situací bylo navíc nesmírně zábavné. Podobně pak fungovalo i skupinové zadání, kdy herci schovaní za plentou vycházeli s charakterem určitého živlu před ní a střetávali se s jinou postavou. Odcházeli pak opět dozadu a vycházeli proměnění v jiný živel. Takové cvičení může posloužit jako ideální improvizací základ pro budování konkrétních situací.

Stejným způsobem jako herec zpracovával živel, barvu, hmyz by měl přistupovat i k postavě, i když tento proces je samozřejmě daleko složitější. Je zde nebezpečí ztotožnění postavy s hercem, v tom případě se anuluje hraní. Divadelní hra musí přenést obraz až k divákovi, a proto je tak důležitá předcházející práce s maskou, protože ta učí interpretovat jiné věci a jevy než herce samotné. „Herci

nehrají sami sebe, hrají se sebou samými!“²⁶⁴ K pronikání do postavy slouží velmi dobře zvířata. Každá postava se může částečně podobat jednomu nebo více zvířatům. Je-li postava založena na domýšlivosti páva, vzniká tu trojúhelníkový vztah: „páv, herec, postava“.

Při práci na postavě jsme si zvolili jakoukoli osobu, kterou známe. Nejprve jsme si měli pojmenovat její charakter. Charakterem ovšem nejsou afekty, duševní stav, ani situace, ve které se osoba nachází, ale „linie síly, které ho definují.“ Měli jsme ho popsat třemi slovy, například „pyšný, velkorysý a cholerický“. V tomto zjednodušení (dvě slova ovšem nestačí, chyběla by rovnováha) konstruujeme základ postavy. Postava se staví na nejvýraznějších opěrných charakterových vlastnostech. Teprve později se vlastnosti rozšiřují: „je pyšný, ale noblesní“, „je cholerický, ale milý“. Postupně se tak rozvíjí komplexnost postavy.

Improvizovali jsme na základě této stanovené struktury s vymyšleným textem (zatím vytváříme svou postavu, teprve později vstupujeme do postav předepsaných). Potom jsme blíže definovali postavu: věk, práce, situace v rodině apod. a následně ji stavěli, aby se mohl vyjevit její charakter. Situujeme postavu do jejího rodinného života, do práce a později do vyhocených situací. V extrémních situacích postavy reagují odlišně a zveřejňují své skryté vlastnosti (plachý člověk se může stát autoritativním apod.). Později jsme pracovali na druhé postavě výrazně opačného charakteru. K té jsme přistupovali odlišným způsobem. Čistě fyzicky jsme reagovali na otázky typu: „Jsem z těch, kterým se líbí, když se na ně ostatní dívají? Nebo z těch, kteří se rádi dívají, nebo kteří si myslí, že se na ně dívají? Jdu večer spíš na fotbal, nebo tancovat?“ Takto si herec v postavě buduje vztah k prostoru, k prostředí a k druhým. Ve třetí fázi jsme měli zvolit dvě jiné postavy opačného charakteru a plynule přecházet z jedné do druhé. Ze zástěny vyjde jedna postava a hledá druhou, zajde a vyjde druhá. Takto herec sám rozvíjí situaci a reakce dvou postav. Proměna je velmi rychlá, často jen vlivem určitého scénografického prvku. Práce na více postavách se rozvíjí i ve skupině. Měli jsme omezený prostor, kde jsme museli „rozžít“ více postav a vyvolat dojem například plného metra, přestože reálně jsme byli na jevišti čtyři. Zároveň jsme museli měnit i charakter prostoru.

²⁶⁴ Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003, s. 94.

Objevovat postavu a hledat způsoby jejího „vyjevování“ je jedním z velkých přínosů Lecoqovy metody. Podstatou této cesty je jít od nejjednoduššího „zestručnění“ postavy k průběžnému obohacování. Nezačít tedy u hlubinného psychologického rozboru, na jehož základě postavu hledám, ale pojmenovat podstatné vlastnosti postav, postupně je doplňovat a rozšiřovat. Snažit se přitom využívat identifikace postavy s přírodními jevy a využívat zkušenosti při práci se všeobecným poetickým základem.

ODDÍL II.

FYZICKÝ JAZYK JEVIŠTNÍ KOMPOZICE

(Hlubinná interpretace scénického myšlení)

Motto:

*Napříč všemi bytostmi prochází jediný prostor:
vnitřní prostor světa. Tíše létají ptáci
napříč námi. Ó já, jenž chci růst,
dívám se ven, to ve mně roste strom! (R. M. Rilke)*

10. PROCES ZKOUŠENÍ JAKO PROSTOR ZKOUMÁNÍ DIVADLA

„Smysl improvizování, když vedeme herce při zkouškách, a smysl cvičení je vždycky týž. Uniknout mrtvolnému divadlu.“²⁶⁵

V prvním oddíle jsem se detailně věnovala herci a jeho cestě k otevřené všestranné celistvé osobnosti. Tato cesta je formována znalostmi a praktikováním řady pohybových technik a principů, které činí herce živoucím a pohotovým, a to zásluhou soustavného fyzického tréninku. V druhém oddíle se pak zaměřuji na proces tvorby v rámci celé jevištní kompozice a pomocí analýz svých inscenací reflektuji své scénické myšlení z pohledu autora a režiséra. Jaký je však vztah mezi průběžným tréninkem herce a procesem zkoušení? Jaký je vztah mezi hercem a režisérem? Je jevištní kompozice výslednicí intuitivního procesu, nebo má striktně daná pravidla?

Herec může být plně svobodný a pustit uzdu své fantazii jen v rámci jasně daných fyzických pravidel, které ho nesvazují, ale poskytují mu oporu, neboť zná území, v němž se pohybuje. To samé platí o jevištní kompozici. Vnitřní náplň inscenace se rodí postupně při procesu zkoušení na základě tématu, které si však vždy začne prosazovat pevně danou strukturu. Je potřeba najít tu tenkou hranici tvoření, v němž imaginace, spontaneita a nápaditost celého tvůrčího týmu je spoutávána do formy, která se však nestává vězením, ale opěrný sloupovím. „Konvence na jedné straně a spontaneita na druhé straně jsou ovšem krajními póly. Divadlo se odehrává mezi nimi; upneme-li se jen k jednomu, buď ztuhne, nebo se pro samou spontánnost nezmůže na celistvé dílo.“²⁶⁶ A pravý „účastník“ tvorby je ten, kdo se vědomě účastní, tedy „sleduje pulzování mezi svobodou a závazností a naslouchá změnám toho pulzu v divadle i v životě jako v jednom organismu.“²⁶⁷ V tomto smyslu je podstatné nezdůrazňovat ani dílo, ani proces,

²⁶⁵ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 50.

²⁶⁶ Pilátová, J.: Století zkoušek. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 91.

²⁶⁷ Pilátová, J.: Století zkoušek. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 91.

prostě je spojovat; svázat (dle slov Pilátové) do jednoho pevného uzlu disciplínu a spontánnost, aby nepovolily.

Osobností, která onen uzel sváže, je osobnost režiséra. Režisér však není diktátor pravidel, ale ten, kdo dává podněty. Proto by měl přistupovat k souboru s tématem a nápady, povšechnou strukturou a seznamem komponentů, které mohou být vzhledem k tématu v díle obsaženy, avšak vlastní náplň kompozice, obsahová i formální, by měla vznikat v kooperaci s celým souborem. Režisér podněcuje herce v rámci improvizací na dané téma a aktivně rozvíjí viděné; tedy přijímá impulzy z viděného hereckého jednání a zpětně je vrací. Režisér nesmí dopředu očekávat výsledek, ale sám se nechat překvapovat průběhem. V tomto smyslu je velmi příhodná charakteristika Brookova způsobu režijní práce: „Brook považoval za nejpodstatnější silně vyzařující přítomnost aktérů na jevišti a pravdivý život postav, které ztvárňovali. Proto je nesměl svými znalostmi a zkušenostmi předbíhat. Musel je nechat, aby postupně odhalili, jak mohou skrze sebe samotné porozumět příběhu. To vyžadovalo osvobodit se od osobních stereotypů, od toho, jak sám sebe vnímám, jak chci, aby mě vnímali druzí /.../ Těžko si představit pro herce větší výzvu.“²⁶⁸

Nesouhlasím tedy s režiséry, kteří vstupují do zkoušek s připravenou mizanscénou, již potom herci naplňují jako loutky. Dochází tu ke ztrátě možnosti rozhýbat skryté proudy tvořivého aktu a k potlačování herce. Režisér, který přichází na začátku zkoušení s jasnou představou o obsahu i formě, není režisér, který ví, ale který nepřipustí, že by nevěděl. V divadle jde totiž o proces hledání, a to celého tvůrčího týmu. Hledání samo je tvořivé. Ne vždy je však sám herec této dané svobodě otevřený. Často se totiž „spolehne na mluvení textu daného autorem a plnění úkolů nařízených režisérem a nehledá příležitost nezávisle improvizovat, dělá sám ze sebe otroka tvorby druhých a svoji profesi k tomu propůjčuje. Klamně věří, že oba, autor i režisér, již improvizovali za něho a že má příliš málo prostoru pro svobodné vyjádření své vlastní tvůrčí individuality.“²⁶⁹ Druhým extrémem je pak hlásat, že režisér je zbytečný. „Aby herci mohli sami něco rozehrát, museli by být bytostmi tak vysoce vyspělými, že by vlastně

²⁶⁸ Adámek, J: Zápas o život. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 7.

²⁶⁹ Čechov, M. In: Kratochvíl, K.: *Ze světa komedie dell'arte*. Panorama, Praha 1987, s. 381.

nepotřebovali zkoušet. /.../ To není reálné. Úkolem režiséra je, aby napadal a podléhal, provokoval a stahoval se, než se dá neviditelná náplň do pohybu."²⁷⁰

Herec tedy musí respektovat režiséra, neboť hercova závislost je „ve skutečnosti jen maximálním zajištěním jeho tvůrčí svobody."²⁷¹ Stejnou měrou to platí i u režiséra, který musí přijmout herce jako rovnocenného partnera; jinak je herecké umění ztracenou investicí. Podobně jako se v současnosti ruší hierarchie složek a hovoří o symbióze, je nutno zrušit i hierarchii režisér – herec. Každý „pouze“ plní svou úlohu, oba však směřují však ke stejnému cíli – celistvému jevištnímu útvaru, který promlouvá k nim samým a k publiku. Je třeba najít „cestu, jak kolektivně vyjadřovat myšlenky, které se objevují v průběhu zkoušek. Herci /.../ dostávají svobodu spolutvůrců projektu."²⁷² Režisér a herec jsou rovnocenní a musí na sebe klást stejné požadavky. „Jde o to zdánlivě nejsamozřejmější: živoucí ztvárnění rolí. Jenomže se ukazuje, že právě to si vyžaduje od všech nesmírnou osobní investici. Počínaje režisérem, jehož tvůrčí ego ustupuje do pozadí a nechává prostor pro bytostnou lidskou zkušenost každého, kdo aktivně prochází divadelním procesem."²⁷³ Nejedná se tedy pouze o vztah režiséra a herce, ale také o vztah všech dalších profesí, které se účastní tvorby daného díla, neboť každý, způsobem sobě vlastním, přináší podněty a umožňuje rozvoj scénického myšlení. „Výzkum tématu, objevení způsobu inscenování a nalezení jazyka hry, to vše může být věcí celé skupiny. Skupina přináší myšlenky, ve skupině dochází k jejich dalším úpravám."²⁷⁴ Je třeba „zamíchat kartami tak, že každý z hráčů musí najít přesvědčivý důvod, proč být v prostoru. Musí mít podíl na procesu a klást si nárok na vlastnictví výsledného tvaru."²⁷⁵

²⁷⁰ Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988, s. 153.

²⁷¹ Tairov, Alexander: *Odpoutané divadlo*. AMU, Praha 2005, s. 154.

²⁷² Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 29.

²⁷³ Adámek, J: Zápas o život. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 7.

²⁷⁴ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 29.

²⁷⁵ Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007, s. 29.

10.1. Fáze zkoušení

Proces zkoušení rozdělují do tří fází. Tu **první** můžeme nazvat **rešerše**. Jedná se o fázi, která začíná již před vlastním zkoušením, ale pokračuje až do jeho konce. Je to proces zkoumání tématu, shromažďování materiálů a inspiračních zdrojů pro tvořivý proces zkoušení. Tohoto badatelského počínu by se měl účastnit nejen režisér, dramaturg a scénograf, ale také herci by měli studovat různé materiály podnětné pro následné jevištní jednání. Způsob uvažování herců se stává inspirací režisérovi (například herci odpovídají režisérovi na otázky, týkající se buď jich samotných, nebo postavy díla; hledají inspirace mimo vlastní dílo apod.). Herec, který prozkoumal téma, nemusí nutně znát intenci režiséra, ale připravuje již sám v sobě, často nevědomky, podhoubí, ze kterého poté v improvizacích může vybuchnout vnitřní impulz.

Druhou a klíčovou fází jsem nazvala **hledání divadelní řeči**. Jedná se o proces mentálně náročný, velmi proměnlivý, vyžadující plnou koncentraci všech účastníků a dostatek času. Je to totiž fáze divadelního hledání v procesu zkoušení a podrobování tématu dílčím experimentům v rámci jevištního jednání; fáze, v níž se rodí celý organismus inscenace. Herecké jednání a vnitřní tep situací vzniká na základě improvizací. Pro řadu lidí improvizace při tvorbě znamenají ztrátu času. Opak je pravdou. Právě při ní se rodí to, co se později promění v obsah i formu. Proto se v progresivních divadelních souborech, které skutečně hýbou divadelním vývojem, tak často zdůrazňuje úloha experimentování a hledání výrazu založených právě na improvizaci, protože z ní spontánně vyvěrá na povrch to zásadní – neviditelná náplň inscenace. Prvotní impulzy jsou totiž nejpřesnější a nejpravdivější; odráží původní nezdeformované instinkty, které zůstávají ve shodě s přírodou. Improvizace má však jasně daná pravidla (podobně jako improvizovaná cvičení), přičemž v procesu zkoušení je diktuje téma (popřípadě hra, hudba ad.).

Při zpětné reflexi svých stěžejních inscenací se domnívám, že jsem se způsobem zkoušení a myšlení o divadle přibližovala principům antropologického divadla, aniž jsem tehdy znala objevené možnosti tohoto divadelního proudu. O to cennější byly a jsou mé vlastní zkušenosti a poznatky. Těmito společnými principy jsou: důsledná práce s lidskou fyzičností, veliký prostor pro hledání na základě impulzů a vnitřního jednání, vycházejících z lidského těla a dostatečný časový

prostor na práci. Podstatné je, že přese všechno, co se herec či režisér domnívá, že postava žije, se z jakýchsi neviditelných spodních proudů začne odehrávat samo tvoření, neboť herec nedemonstruje, nedekoruje, ale jedná. Jedná na základě hluboké koncentrace v rámci dlouhého časového horizontu. „Jednání je činností s intencí, která ještě nemusí být vědomá, ale dá se sledovat proměnami impulzů a napětí těla u zrodu akce a přivést ji k vědomí.“²⁷⁶

Proto se snažím, pokud mi to okolnosti dovolí, věnovat se dostatečně fyzickému tréninku a stmelení skupiny. Improvizacím věnuji alespoň dva týdny, ideálně však čtyři. Vracím se k nim poté i ve třetí fázi zkoušení, v níž už zpracováváme nahromaděný materiál do konkrétní struktury. Všechny improvizace si zaznamenávám na video – při sledování improvizací cítím, co fungovalo, ale herec nedokáže vždy zrekonstruovat, jak v improvizaci jednal, neboť se nacházel ve zvláštním vytrženém stavu mysli. Video také umožňuje poskytnout herci zpětnou vazbu. Funkční prvky pak připravuji a znovu je zkoumám s herci v novém kontextu. „Neříkám zopakovat. Říkám vrátit se. Nic se nedá zopakovat. Ale když se vrátíme, můžeme pokaždé o něco přesněji objevit, co se to vlastně stalo a co z toho vyplývá.“²⁷⁷

Každou zkoušku se snažím začínat fyzickým tréninkem. Tento trénink slouží někdy „pouze“ k rozprůdění energie těla a skupiny, většinou v něm však již hledám materiál k budoucí inscenaci. „Některé skupiny používají trénink jako výchozí bod, ze kterého vyplývá zkouška a pak představení. Jiní to berou zcela odděleně. Většina skupin má tendenci používat tréninku jako ‚studny výsledků‘, ze které mohou čerpat při zkouškách a představeních, či jako prostředek k dosažení psycho-fyzického statutu, který tvoří základ, ze kterého vyrůstá představení.“²⁷⁸ Rozdíl mezi tréninkem a zkouškou je však zřejmý. „Během tréninku je herec volný jako během improvizace, zatímco zkouška je vždy scénou, na které vědomě či nevědomě staví strukturu. Navléká jakýsi druh korzetu na energii, vyzařovanou během tréninku. Zkouška, to je boj o zkrocení lva, který má v představení opět vybuchnout.“²⁷⁹

²⁷⁶ Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského*. Na prahu divadelní antropologie. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 62.

²⁷⁷ Molik, Z. In: Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského*. Na prahu divadelní antropologie. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 48.

²⁷⁸ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 55.

²⁷⁹ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 56.

Poté nastává **závěrečná fáze**, časově nejdelší, v níž krystalizuje finální tvar celé kompozice. Jedná se o proces sesazování všech nalezených prvků a principů dohromady, jejich zpřesňování a **celkovou organizaci výsledného tvaru**. Je to práce náročná na trpělivost. Pro režiséra je to tíha organizace celku, při níž je nutná přesnost, kázeň, důslednost, práce s detailem i celou strukturou. Pro herce je to tíha nové formy, v níž musí znovu nalézt prvotní energii, tedy v novém kontextu znovuoživit energii improvizací. „Stejně jako nukleární reaktor nemůže herec volně propustit všechnu svou energii, protože by to vedlo ke katastrofě z hlediska výrazové ukázněnosti. /.../ Musí udržet proud, postavit přehradu. Zkouška je přehrada, která reguluje tok energie a zavádí jej do žádoucích kolejí. Proto dochází k úbytku energie od tréninku ke zkoušce, ale pak je zase vzestup směrem k představení. Jestliže se v představení nepodaří nalézt původní energii, navzdory zkouškové fázi snížení, pak je představení čistě technické nebo ‚režisérské‘/.../ Dramatický obsah tréninku by se měl znovu projevit v představení, kde člověk cítí, že režisér je přítomen (i když neviditelný) v tom, co herci dělají.“²⁸⁰

Inscenace je komplexem celého procesu, jehož výsledky nezůstávají nutně v podobě konkrétních situací a vyjadřovacích prvků, tedy nezůstávají nutně viditelné ve formě. I když z obrovského množství nashromážděného a prozkoumaného materiálu musíme pro výsledný tvar vybrat jen některé prvky, celý proces tvorby v něm zůstává latentně schován. Divák proces nevidí, a přece vnímá. Tvoří totiž základy, bez kterých by podobně jako dům nemohl stát. „Zkoušky jsou totiž jakýsi akumulátor díla: zkoušením se nabíjí a pak z něj může při představení proudit něco navíc, co se nedá ukázat. Náboj životní energie: neviditelná, ale rozhodující kvalita, o níž mluví Brook a dodává, že se nemůže objevit automaticky. *Musí tu být vždycky něco konkrétního, co neviditelné podpírá.* Zkouška je přitom otevřenou formou, tranzitním územím mezi svobodou a závazností díla.“²⁸¹

Je zajímavé, jak také způsob vedení procesu, tedy energie, která je do něj vložena, ovlivňuje inscenaci. V tomto ohledu mě zaujal Barbův komentář: „To vše je viditelné v představeních. Když máte svalový trénink, je představení svalové, jestliže máte uspávací trénink psychologického typu, představení to zobrazuje.

²⁸⁰ Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 56.

²⁸¹ Pilátová, J.: Století zkoušek. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 94. Kurzívou jsou vyznačena vlastní slova Petera Brooka.

Musí zde existovat odpovídající napětí. /.../ Energie baterie, která řídí herce v tréninku, je stejná jako ta, která jej řídí při představení.“²⁸²

„Nahá, přesná, bezohledná, ‚krutá‘ řeč divadla musí člověka uvádět do blízkosti základních kosmických principů. Do kontaktu s vesmírnými silami, jak se s nimi divadlo dovedlo utkávat v dobách, kdy se rodilo z mýtů a mělo odvahu setkávat se s Nebezpečím. Nejde však o to ubíjet diváka kosmickými starostmi. Diváka nezajímá, že kdesi hluboko existují klíče, jimiž se dá představení ‚přečíst‘ – a ani se ho to netýká. Ale rozhodně tu takové klíče být musí, ‚a to se týká nás‘, kteří divadlo děláme.“²⁸³

²⁸² Barba, E. In: Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988, s. 57.

²⁸³ Kopecký, J.: *Antonín Artaud. Poslední z prokletých*. Herrmann a synové, Praha 1994, s. 70.

11. PROSTOR – POHYB – POEZIE: SITE-SPECIFIC PROJEKT VODU PO LŽIČKÁCH

„Místa jsou zrcadly některých částí nás samých, jsou to nitky vedoucí k příběhům, tajemstvím a banalitám.“²⁸⁴

11.1. Fenomén site-specific

Site-specific art by se volně dalo přeložit jako umění specifického místa. „Site-specific art je tedy umění vytvářené pro zvláštní místo nebo umění pracující s určitým místem. Někdy je užíváno i synonymum – *instalace in situ* – instalace na místě. Umění je vymezeno prostorem, pro které je komponováno, a prostor se zásadním způsobem podílí i na celkové vizuální podobě díla. Často jde o volnou krajinu, veřejný městský prostor či nevyužívané architektonické objekty. /.../ Tedy stavby, které ztratily svůj původní účel, jsou opuštěné a chátrají. Díla, která vznikla v těchto určitých prostorách, se nedají bez dalších zásahů a úprav přenést na jiné místo a právě v tom spočívá jejich jedinečnost a neopakovatelnost. Jejich neoddelitelnou součástí je prostorový rámec, který jim poskytuje kontext – architektonický, často i historický, kulturní, ale i sociální, psychologický, často i politický.“²⁸⁵

Václav Cílek komentuje, že „při rozvoji každého města i každé krajiny je nutné zvážit, jaký je jejich *genius loci*, abychom bezmyšlenkovitě nepoškodili samotný základ duchovní kostry krajiny“.²⁸⁶ Stejným způsobem musí divadelník přistupovat k prostoru, musí ho zkoumat, poznávat, respektovat. Být otevřený a naslouchat mu, být si vědom, že „se dotýkáme hedvábné nitky nejjemnější – vztahu k něčemu, co nás přesahuje“.²⁸⁷ Pokud tak nečiníme, jsme barbarami místa, stáváme se agresory. „*Genius loci* se nevznáší na nějakém obláčku, ale je pevně vepsán do tvarů, struktur a barev kraje.“²⁸⁸ To platí oboustranně. I my naší energií zpětně ovlivňujeme prostor. Naše vydaná energie v prostoru zůstává. Proto kostely, chrámy a jiná duchovní místa přitahují veliké množství poutníků a věřících,

²⁸⁴ Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009, s. 8.

²⁸⁵ Schmelzová Radoslava, *Sitespecific art: Lekce z landartu, performance a konceptuálního umění. Art & Antiques*, únor 2008, č. 2, s. 39.

²⁸⁶ rozuměj krajinu v širším slova smyslu místa. In: Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009, s. 10.

²⁸⁷ Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009, s. 8.

²⁸⁸ Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009, s. 10.

proto se nám sevře dech při vstupu do věznice či koncentračních táborů. Není jedno, jak myslíme, co činíme a kde jsme. Neboť „existuje souvislost mezi naším vnitřním světem a okolní krajinou“ a „jedno může zlepšovat či zhoršovat to druhé.“²⁸⁹ A jak dále Cílek dodává: „Genius loci je něco podobného jako ‚krajinný ráz‘, ale je ještě méně uchopitelný. Asi nejlepší definice ‚ducha místa‘ je to, že je *důvodem, který neumíme pojmenovat, ale kvůli kterému se vracíme*. Pojem genius loci může působit magicky a prchavě, ale ve skutečnosti je jednou z nejsilnějších esencí celé krajiny.“²⁹⁰ A tuto krajinu lze zobecnit na krajinu uvnitř nás.

11.2. Začneme pít vodu po lžičkách

Autorský projekt *Vodu po lžičkách* má svým způsobem unikátní místo v mé tvorbě. A to hned z několika hledisek. Jednalo o mou první celovečerní inscenaci a o mou první zkušenost se site-specific projektem. Toto představení bylo mým prvním autorským počinem a rovněž prvním, v němž jsem pracovala s tělem jako stěžejním prostředkem sdělování divadelních situací, jako s projektováním vnitřního stavu jedince, a vytvářela tak – vedle výtvarných – také pohybové metafory. Jazyk těla se pak stal středobodem mého dalšího divadelního směřování, které jsem nazvala fyzické poetické divadlo. Díky této inscenaci jsem poznala řadu lidí, se kterými jsem pokračovala ve spolupráci i při dalších projektech. Inscenace *Vodu po lžičkách* vznikla ještě za mých studií na pražské DAMU před mým odchodem do Barcelony. A byla proto v lecčems iniciační pro můj následný divadelní výzkum těla a pohybu. Jejím prostřednictvím jsem začala objevovat fenomén těla, sílu improvizací i dar tvořivé spoluúčasti celého týmu.

Na projektu se autorsky podílela tehdy se formující skupina Ecrú, která však neměla dlouhého trvání. Jednalo se o divadelně-výtvarnou skupinu, jejímiž členy byli produkční Šárka Maršíková, scénografka Magdaléna Prousková a dále Bára Stejskalová a Šimon Janíček, kteří se zaměřovali na videoprojekce. Na projektu se podílel rovněž světelný technik Adam Uzelac a zvukařka Leticia Kršáková. Adam Uzelac tvořil pak light-design pro většinu mých inscenací, Bára Stejskalová k řadě

²⁸⁹ Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009, s. 8.

²⁹⁰ Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009, s. 10.

z nich vytvářela projekce. Nicméně klíčovou roli v mé následující tvůrčí cestě sehrála Šárka Maršíková, tehdy má spolužačka z DAMU, dnes ředitelka *Centra pro nový cirkus – Cirqueon*. Ta později produkovala řadu mých představení, často iniciovala vznik nových projektů a seznámila mě s prostředím nového cirkusu. A byla to právě ona, kdo mě přizval i k tomuto projektu. Seděly jsme tenkrát se Šárkou v kavárně v DISKu a já jí sdělovala svou ideu představení, v němž bych se chtěla pokusit převést poezii do pohybových metafor. Shodou okolností v té době Šárka s právě se formující skupinou Ecu dostali nabídku k vytvoření projektu do Kasemat a Gorlice na Vyšehradě v rámci festivalu Vyšehrátky a hledali téma i režiséra. Spojily se tak dvě strany jedné mince, inspirace poezií i prostorem. Vznikla inscenace *Vodu po lžičkách*, která měla premiéru 1. září 2007. Poté se asi desetkrát za sebou reprízovala. Pro velkou úspěšnost jsme představení, původně plánované jako jednorázovou událost, opakovali o rok později v další sérii repríz.

Představení jsme zkoušeli intenzivně dva měsíce v červenci a srpnu. (Ještě předtím jsme chodili průběžně vstřebávat atmosféru kasemat a poté odjeli na týdenní soustředění na chalupu, abychom fyzicky v rámci improvizací „ohmatali“ také poetiku textů.) Oběť zkoušení byla značná, neboť venku bylo krásné léto, uvnitř kasemat a Gorlice neustálá zima (tyto prostory mají stálou teplotu 7°C), vlhko a tma. Zkoušky byly mnohahodinové, někdy trvaly až 12 hodin, neboť byly doplňovány i zkouškami nočními. Někdy jsme zůstali v kasematech v noci „jenom tak“, popíjeli víno, naslouchali prostoru, zpívali a nechali se omamovat širokou ozvěnou. Pokud strávíte v prostoru tolik intenzivně prožitého času, začnete ho vnímat úplně jinak. V chodbách jsme rychle zdomácněli, začali jsme chodit i bez světla.

Hledání divadelní řeči se neustále konfrontovalo s prostorem během celého procesu zkoušení, neboť prostor i okolnosti si stále a stále „diktovaly“ podmínky inscenace. Přes den bylo zkoušení obzvláště náročné. Dostali jsme sice povolení zkoušet v prostoru kdykoliv, ovšem museli jsme respektovat veřejné prohlídky. Často se pak stávalo, že uprostřed rozehrané situace v intimním zasvěcení se otevřely velké vstupní dveře do kasemat, ze soustředění nás vytrhlo pracovní světlo a začala probíhat prohlídka. Museli jsme pak čekat, než se skupina dostane až do Gorlice, abychom mohli pokračovat v práci. Dodnes si vážím mimořádného nasazení celého týmu, kdy jsme nejen bojovali s náročným pracovním prostředím (např. tanečníci tančili bosí v lehkých kostýmech), ale také jsme se starali všichni, včetně herců, o vše potřebné (od tahání kabelů až po roznos letáků). Všichni jsme

se také intenzivně zapojovali do vlastního průběhu představení. Vzhledem k rozměrům chodeb bylo potřeba zvučit a svítit z různých míst. Během představení řada z nás proto naběhala hodně kilometrů. Chtěl-li se totiž někdo, kdo byl v kasematech, přesunout před diváky tak, aby nebyl zpozorován, musel oběhnout celé hradby venkem a vstoupit zpět Gorlicí, kam vedly další dveře.

11.3. Síla poezie a prostoru – vývoj scénického myšlení

Při dramaturgickém hledání jsme měli od začátku dva silné zdroje inspirace – poezii a *genia loci* vyšehradských hradeb. Ještě před začátkem zkoušení jsme chodili průběžně do kasemat a Gorlice vstřebávat atmosféru. Já jsem shromažďovala básně, které mě provázely již dlouhou dobu, a hledala jsme styčné body mezi těmito texty. Snažila jsem se pojmenovat, co mě na poezii přitahuje.

Na rozdíl od prózy poezie dokáže na malé ploše vyjádřit velká témata. Poezie je postavena na úspornosti slova, obrazivosti, zkratkovitosti. Jediná čárka a tečka je tu klíčovým nositelem významu, který posouvá už samotné zalamování verše. Poezie je založena na tajemství, na skrytých podtextech umožňujících množství výkladů, do nichž se projektuje sám čtenář. Je to ona holanovská „*jeskyně slov*“. Schopnost básně dotknout se našeho vnitřního já není dána jen lexikálním významem slova, ale i zvukem. Poezie má blízko k hudbě, je to řeč vázaná rytmem, melodií hlásek. Ty dokážou svou silou působit i za hranicí slov. Existuje například zvukový záznam, na němž básník Konstantin Biebel, silně inspirován exotickou Indonésií, sám recituje svou poezii. V přednesu klade důraz především na zvukovou stránku slova, hledá vnitřní sílu hlásek, které již svou tonalitou dokážou rozvibrovat naše emoce na způsob zaříkávání hadů. Stejně tak existuje slavná báseň Vladimíra Holana *Modlitba kamene*. Neexistující řeč zvuků a tónů, tajemné volání pradávného formování země, probouzí zapomenuté podvědomí v nás: „*Paleostom bezjazy,/ madžnūn at kraun at tathāu at sāun/luharam amu.amu.dahr!/ Ma yana zinsizi?/Gamchatatmy.*“²⁹¹ Kamenné chodby Gorlice se měly stát odrazem tohoto tajemství. Tato zvuková báseň, plná asociací a aluzí i

²⁹¹ Holan, V.: *Na postupu*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 12.

bez lexikálního významu slova, odpovídala na naši otázku, zda je překročitelná hranice umění; zda lze převést slovo – aniž bychom potlačili básnickou poetiku a metaforičnost – do zcela nových zákonitostí; zda ho lze přetavit do prostoru, pohybu a výtvarných obrazů. *Modlitba kamene* sama již překračuje hranice významu slov, a přece je plná asociací a aluzí. I v našem projektu jsme chtěli hledat jakousi univerzální řeč: řeč těla, obrazu, zvuku. Prvotní fáze odrážela toto prizma uvažování, a proto jsme představení nazvali *Gamchabatmy*.

Začalo krystalizovat téma hranice-mez: mez člověka samého, ale především hranice mezi lidmi, jejíž překročení či nepřekročení vytváří vztahy a vymezuje lidskou samotu, ale i svobodu. S tématem hranice úzce souvisí téma bloudění, hledání svého já, své role v životě a vztahu k druhým. Prostor kasemat se má stát labyrintem podvědomí. Chodby samy o sobě už skrývají motiv bloudění (vzpomeňme na Minotaura v Labyrintu), a odráží tak naše vnitřní zmatky, tužby, předtuchy i sny. Hledat můžeme sami sebe i druhého člověka. Vyústění kasemat do rozlehlého prostoru Gorlice přináší pak poznání.

Vnímat stavbu a její prostorové uspořádání jako odraz našeho myšlení je v nás archetypálně zakotveno. Jan Amos Komenský klade člověka v *Labyrintu světa a ráji srdce* a odráží jeho myšlení do způsobu uspořádání města. Terezie z Avilly v díle *Hrad v nitru* zobrazuje fáze modlitby jako hrad, jehož místnostmi procházíme, abychom se dostali do jeho středu, k Bohu. Půjdeme-li z baroka hlouběji do středověku, nacházíme tu archetyp mostu jako přechod z jednoho stavu duše do druhého. Na mostě dle středověkých *Vidění* byl umístěn očištec, kterým lidé museli projít na druhý břeh do ráje. Vnímání prostoru tímto způsobem je v nás zakořeněno už od starověkých pověstí a mýtů. Přestože se dramaturgické myšlení postupně proměňovalo, a to také v závislosti na vybraných inspiračních básních, v podhoubí inscenace zůstalo toto téma přítomné a provázelo skrytě celé představení.

V další etapě dramaturgického uvažování jsme se opřeli o texty, pracující s každodenností, všednodenností. Původně jsme chtěli obsadit inscenaci třemi herci. Ti měli ztvárňovat jakéhosi univerzálního člověka, předvádět situace, kterými v životě procházíme, se kterými se konfrontujeme. Jejich charaktery a situace se měly proměňovat v závislosti na konkrétním místě i na jeho umístění v celém prostoru hradeb. V té době jsme přejmenovali představení na *Ulity k pronajmutí*. Stále však stálo v centru naší pozornosti téma bloudění člověka v životě, hledání jeho místa a hranice mezi lidmi.

Nakonec o finální tematické linii rozhodly okolnosti značně „nepoetické“. Vzhledem k tomu, že jsme sháněli herce na poslední chvíli (navíc hledání bylo ztížené podmínkou, aby byl herec pohybově „vybaven“), měli jsme herce nakonec jen dva. Byli jimi Anna Schmidtmajerová a Jiří Weismann, současní členové cirkusové skupiny *La Putyka*. Dvojice muž a žena nutně vede ke vztahovosti, je to přírodní zákon. Opustili jsme vizi mozaiky mikropříběhů a vytvořili jsme souvislý příběh, ve své podstatě velmi banální – dva mladí lidé dospívají, hledají své místo v životě, potkávají se, zamilují se, žijí spolu, rozejdou se, bloudí, aby se k sobě nakonec vrátili. Ale paradoxně takto průhledný, jednoduchý syžet umožnil rozehrát situace jako obrazy.

Hlavní linie byla tedy postavena na dvou protagonistech. Původně zamýšlená trojice se nám tam však nakonec přece jen vrátila, a to v podobě holčičky, která se neočekávaně „zjevila“. A tady nastává další rozměr site-specific. Není to jen upořádání, materiál, energie a atmosféra místa, ale také zrod událostí, které se nezávisle na našem záměru odehrají a se kterými nelze dopředu počítat. Ještě před vlastním zkoušením, když jsme opětovně pobývali v prostoru kasemat, se stalo něco, co značně ovlivnilo koncepční směřování. Stáli jsme v první zákrutě chodby, asi 200 metrů od vstupu. Záměrně jsme si svítili jen baterkou, chtěli jsme ohmatat prostor ve tmě, pochopit ticho prostoru. Zničehonic se vzadu otevřely veliké těžké vstupní dveře a v nich se objevila malinká holčička. Bez světla v ruce, osvětlená jen přirozeným světlem pronikajícím otevřenými dveřmi, šla chodbou směrem k nám. Když k nám došla, bez jakéhokoliv strachu v hlase se nás zeptala: „*Nešla tudy moje maminka?*“ Naprosto uhranutě jsme jen zavrtěli hlavou. Ona pak pokračovala se stejnou samozřejmostí dál a ztratila se ve tmě chodeb. Stáli jsme chvíli paralyzováni. V té tmě to malé, asi pětileté dítě působilo jako přízrak, zesílený tím, jak bezprostředně se v tom prostoru pohybovalo. Jako by tu odvěků žilo. Byl to výjev jak z linchovského filmu.

Tato událost v nás zanechala natolik silný dojem, že jsme věděli, že v inscenaci musí vystupovat ještě dítě. Později jsme se dozvěděli, že tato holčička byla dcerou místní průvodkyně, často do chodeb chodila a myslela si, že maminka je právě na prohlídce. Chtěli jsme, aby v inscenaci hrála právě ona, ale nebylo to možné. Oslovili jsme potom jinou holčičku, dceru mé kamarádky Míšu Volnou, bylo jí kolem šesti let. Pojmenovali jsme si její roli jako jakýsi Demiurg, tedy ten, co vše řídí, o všem ví. Vzhledem k tomu, že jsme při představení pracovali i s dokumentem, autentickými výpověďmi starého muže a ženy, měla zároveň

symbolizovat jednu fázi životního cyklu. Výsledný příběh pak bylo možné vnímat jako vývoj od dětství až po stáří. Jsou tu mladí protagonisté, dětský svět i vzpomínky na lásky stárnoucích lidí. Minulost, budoucnost a přítomnost stažená do jediného okamžiku.

Interpretace diváků holčičce pak dodala další rozměr. Chápali ji totiž jako obraz budoucího dítěte ústřední dvojice. Když jsem se zpětně ohlížela za inscenaci, zjistila jsem, že je tento výklad skutečně možný. A tady se potvrzuje, jak autoři nemusí nutně vědět o všem, co vtělují do díla. Jsou-li ve své tvorbě „poctiví“, řada konotací se sama uhnízdí v kompozici. Výklad diváků podnítil divadelní obraz, v němž je promítáno zmenšené tělo Muže na bílou spodničku Ženy. Já jsem tento obraz vnímala jako obraz lásky, která se nám otiskne do těla. Diváci ho však četli jako těhotenství a následnou situaci se světelnými hodinami jako čas těhotenství (v tomto obraze stín paží Ženy odměřuje na podlaze čas jak hodinové ručičky, kterými svírá Muže). Musím říct, že s touto interpretací diváků souzním. A je tu opět hra s časem, budoucnost v přítomnosti: holčička spatřená na začátku v chodbě je jako dítě, které se má teprve narodit.

Připojením holčičky k milenecké dvojici jsme nakonec došli k základní příběhové i strukturní linii. Jako název jsme nakonec zvolili část verše z Mikuláškovy básně *Třetí rozhovor bláznů*, kdy On se ptá: „A ráda ho máte?“ A Ona později odpovídá: „*Jak vodu po lžičkách*“.

11.4. Klíčové motivy básní

V další etapě práce s textem jsem se posunula od sledování esence poezie jako takové, jejích skrytých nedořečených významů, k hledání společných prvků ve vybraných básních. Aniž jsem si toho byla do té doby vědoma, téměř každá báseň v sobě obsahovala silný motiv vody. A voda se stala také hybným motorem celého scénického myšlení. Ale nejen to. Voda se mi od té doby začala objevovat ve všech pro mě zásadních inscenacích, většinou autorských. Vlastně se voda sama začala prodírat vždy tam, kde se jednalo o téma lásky, touhy, vášně.

A přestože na počátku hledání náplně jiných inscenací často voda nebyla stěžejním prostředkem, téměř vždy se v průběhu zkoušení sama přihlásila o své místo.²⁹²

Dalšími stěžejními motivy básní byly světlo a tma, den a noc, člověk a stín (podtrhly tak jiný charakteristický rys mých inscenací, kterým je značný apel na světelnou složku). Básně také oscillovaly mezi poetickými obrazy a všednodenní realitou. I tuto mez mezi imaginací a syrovostí každodenního života jsme přetavovali do jevištního tvaru. Společným jmenovatelem byl také často přítomný detail částí těla: ruce, nohy, tvář, klín. A v neposlední řadě jsem zjistila, že hmota básní je často budována na pohybových metaforách, zvláště silně se prosazující chůzi: „*Její krok – jak náčrt nártu/ Její krok – jak úhel kolen,/ kterým sevřela mou hrud’./.../ Její krok – ta šalba boků,/ že i věčnost na vteřinu/ může slehnout*“ (O. Mikulášek – báseň *Metafora první*).

Voda je ve vybraných básních přítomná ve všech svých podobách a vždy se váže k existenciální situaci člověka a ke vztahu muže a ženy.²⁹³ Tenounkým bičem švihá *jarní déšť*, když se v průjezdech starých domů, kde páchne krev a zabíjejí před svítání holuba, poschovávají mladé dvojice a „*přes vlhké ploty řas/ navzájem trhají si v očích jablka/ a nevěří./.../ těm mnoha řečem, téměř ničemu,/ pustinám slov a klíce u dveří/ městu a světu,/ nevěří/, všechno je výmysl a lež./ Je déšť studený a mokrý/ a shůry padá jako krásná věž*“ (J. Skácel – báseň *Déšť*). A když ženu opustí muž v Prévertově básni *Snídaně*, odchází *do deště*. Také v naší inscenaci Muž odchází po rozchodu do zvuku deště, a když se na závěr vrátí domů, nad bazénem s vodou visí klika od dveří.

Voda je přítomná i v zástupných obrazech. Ve Sweetmanově básni vystydnou postele vdov, když muž se *utopí*, ona vidí z postele, pro jednoho moc velké, místo záclon *plachtoví v okně, sebe jak Pannu na přídi* a dřevo skříně, jak na něj „*měsíční světlo kreslí síť vln*“ (D. Sweetman – báseň *Vystydle postele*). A Trojakova voda je *studená* v tom zkamenělém ránu, kdy čekáme, až pomine dětství a v umyvadle pereme „*bílé kombiné – prohnuté propadlé ledy v Bartensově moři*“ (B. Trojak – báseň *To zkamenělé ráno*).

Ale je tu také něžná láska, v Hrubínově básni *Noční rozmluva* „*poprchává noc*“ a muž úpěnlivě volaje ženu „*To jsem já, láska má,/ a to je můj stín*“ se obává

²⁹² Živá voda tak byla následně přítomná i v inscenacích *Camille*, *Očištění/Depurados*, *Slavík a růže*. V cirkusovém projektu *Plovárna* jsme už jen žertovali nad touto mou stálíci inscenací. Když tu voda není fyzicky, alespoň celé představení se u vody odehrává.

²⁹³ V následujících textech je často v souvislosti s motivem vody přítomný také motiv světla a tmy. Voda se také obvykle váže k popisům prostoru, často každodenního místa pokoje, domu, ulice.

samoty, toho, že „na oba/ stéká jiná noc a v ní se pění/ nezachytitelná podoba.“ Prévertova „*dívka nahá plave v moři/ Vousatý muž kráčí po hladině*“ (báseň *Uvidíte, co uvidíte*), ale jsou tu také jeho vichry a přílivy lásky, „*do dálky už mořské vlny ustoupily/ A ty/ Jak vodní řasa něžně laskaná větrem/ V písečném lůžku se vlní tvoje tělo snící /.../ Ale ve tvých přivřených očích/ dvě malé vlny se dál vlní/démoni a zázraky/ Vichry a přívaly/dvě malé vlny abych utону*“ (báseň *Písečné přesypy*). A nejen Prévertův muž utone v lásce, M. Longley zobrazuje muže a ženu jako milostné páření labutí, kde tento sňatek a křest, čas zadržovaného dechu, je *málem utonutí*: „*on rozkřídlený kvůli rovnováze, když je pojímal/ ona s peřím plným vody a šjí/zlomenou pod vodou jak světelná hůl*“ (báseň *Páření labutí*). A tyto básnické obrazy se promění v naší inscenaci *Vodu po lžičkách* v milování dvou těl, stojících po lýtka ve vodě bazénu. Muž kráčí „*po hladině*“ k Ženě. Svlekání veliké bílé košile je svlekáním do lásky, Muž a Žena vlnivými pohyby paží jak ptačími křídly vstupují do jediného bílého prostoru košile, prohýbají se, zalamují těla, přenášejí košili z těla na tělo, jsou to vlny něhy i přívaly lásky. Milování je tanec labutí. A na hladině vody odraz projekce – dvou tančících těl tonoucích v lásce. Pomocí světla se obraz zalamuje i na zeď Gorlice, rozhýbaná hladina vyvolává na stěně dojem dvou těl tančících ve vodě. „*Labutí samec a jeho labuť pluli v rytmu,/ dokud se jejich drobné hlavy nespojily a konečný/ erbovní okamžik neroztál v čeření vln*“ (M. Longley – báseň *Páření labutí*).

Scuphamova láska *zaplavuje* pokoj. Paulinova stará žena upírá „*oči přes vodu k protějším břehům*“ a při západu slunce, když vidí z nábřeží světla majáku, vyhrkne jí slza, stále je tu „*řeka, kam se někdo vrhá*“ (báseň *Vzkaz*), a proto láska „*V lese paměti zas/ vynoř se náhle z šumu a hluku/ podej nám svou ruku/a zas nás spas*“ (báseň *Láska*).

Z citovaných textů je patrné, že se k lásce úzce váže motiv tmy a světla. Jsou to entity často personifikované, hmotné, hmatatelné: „*To k vlastní touze k svému zranění/ na ruby obracíme noc/ pod hvězdným nebem vysvlékáme tmu*“ (J. Skácel – báseň *Ostrovy*). A Orten v básni *Dívčí* nechává přímo tmu jednat: „*Na loži, nedaleko zimy,/ na loži studeném se k lásce přímí/ s koleny něžně sevřenými. A tma je zlehka otvírá.*“ *Noční chodec* Skácelův „*ať z nenávisti nebo z lásky/ celou noc potmě prochodí.*“ A erotičnost Zbyňka Hejdy, kdy se zoufalec zmítá v růžovém mase lůna, příznačně začíná veršem: *Je noc*. Také my stavěli některé situace na hře tmy a světla, které se stávaly hybatelem choreografií.

A pak jsou tu básně běžných úkonů: „*Nalil kávu/ do šálku/Přilil mléko/ do šálku s kávou/ Vhodil cukr/ do bílé kávy/ lžičkou/zamíchal*“ (J. Prévert – báseň *Snídaně*). „*A naslouchal, jak vyzvání lžice,/ jež volala mne k jídlu/ od stolu, kde psal jsem, když svítilo slunce*“ (P. Morion – báseň *Lesy*). A na konec všeho: „*Jak vodu po lžičce/ ho miluji/ Pomalu chutnám ho,/ je to dlouhá žízeň v tunelu/a na konci ten lok/ na celou krajinu, která mne zhltná i s mou slepotou*“ (O. Mikulášek – báseň *Třetí rozhovor bláznů*).

11.5. Scénografické myšlení jako odraz specifického prostoru a básnických motivů

Z motivů básní se vykrystalizovala nejen dramaturgická linie a pohybové obrazy, ale také scénografie a uspořádání prostoru. Na rozdíl od jiných inscenací jiných inscenátorů, které se odehrávaly pouze ve velkém, až goticky klenutém kamenném prostoru Gorlice, jsme se rozhodli rozehrát i zhruba 500 metrů chodeb, kterými lze do Gorlice dojít. To mělo jedno úskalí. Do chodeb zprvu širokých asi 3 metry a stále se úžících se vešlo výrazně méně diváků než do Gorlice, a návštěvnost tak byla omezena maximálním počtem 50 lidí. I tak však v úzkých chodbách připomínali dav vojáků, neboť zvuk jejich kroků se linul do mocné ozvěny.

Chodby jsme pojali jako stav dospívání, hledání, bloudění. Proto jsme také výrazně pracovali s tmou. Nechali jsme diváky vstoupit do tmy kasemat jen za pruhu světla dvou baterek a teprve postupně odkrývali pomocí divadelních světel fáze chodby. Diváci neviděli na konec chodeb několikrát zahnuté do tvaru L. Zůstávalo tu tedy přítomné jakési tajemství. Práce s tmou a světlem, hranice viditelnosti a neviditelnosti byla také jedním ze stěžejních principů hry. Bylo ovšem velmi obtížné zasvítit takto dlouhý a složitý prostor, a to nejen kvůli délce kabelů, které k tomu byly nezbytné, ale také proto, že kasematy jsou velmi vlhké. Řada světel praskla a musela být nahrazena.

V kasematech se postavy nikdy nepotkají. V první chodbě vidíme nejprve obraz samoty a hledání Muže a na jejím konci obraz dospívání Ženy, v druhé chodbě obraz holčičky (o těchto obrazech bude pojednáno detailněji níže). Ve třetí

chodbě se Muž i Žena nacházejí ve stejném prostoru, a přece se nevidí, neznají se, a přece se hledají. Chodba je na levé straně plná za sebou ubíhajících výklenků s okny, do kterých se dá schovat tak, že divák herce nevidí. Situací je tu obraz „míjení“. Muž vyhlédne z výklenku, ale jiným směrem, než stojí Žena; když Muž vyskočí do prostoru chodby, Žena se ztratí v dalším z výklenků. Je to vlnový příliv a odliv objevování a mizení. Dynamiku tu netvoří jen latentní přítomnost druhého, je to především temporytmus mizení, zesílený objevováním a mizením stínů.

Na konci kasemat pak diváci vstupují do rozlehlé Gorlice. Hned z kraje vede velké schodiště směrem nahoru. Schodiště je osvětleno jen z části, v trojúhelníkovém světle se objevují střídavě postavy, aby zmizely ve tmě nahoře na schodišti. Před zadní stěnou pak probíhá tanec na téma seznámení se, poté postavy pokračují do hlavního hracího pole v prostoru Gorlice. Divák je i v Gorlici s prostorem seznamován postupně. Zprvu se dívá na jeho zadní stěnu, pak se otočí a uvidí hluboký prostor síně (zde jsou již pro diváky připraveny židle). S prostorem síně jsme i nadále pracovali. Počáteční vztah lásky byl zkoncentrován do přední části síně a odehrával se kolem malého nízkého bazénu, stěžejním objektu scénografie. Když v dvojici dochází k neporozumění, postavy bazének opouštějí a situace probíhá za ním. Když muž opouští po rozchodu ženu, rozsvítí se nejvzdálenější prostor Gorlice, kde na zdi visí přes sebe velké plachty průhledné netkané textilie, kterými lze procházet a které umožňují projekci videa. Zároveň tato velká projekční plocha zakrývá gotické sochy za nimi (sochy po stranách zůstávají odhalené). Když se pak Muž vrátí k Ženě, opět překonává celý prostor síně a končí vpředu u bazénku.

S uspořádáním prostoru jsme tedy pracovali lineárně, tak jako čas jde chronologicky: od čekání na lásku, po její naplnění, rozchod a návrat. Ovšem stejně jako se nám do chronologie dostávala postupnost času, minulost i budoucnost, tak i prostor kasemat a Gorlice jsme ohmatávali z různých úhlů pohledu. Pomocí projekcí, objektů zavěšených na stěně i akrobatických prvků jsme umožnili posun výkladu divadelní situace tím, že se na ni diváci dívali například vzhůru nohama.

Také při hledání scénografických objektů jsme měli na paměti specifiku prostoru. V Gorlici je uložena řada originálních barokních soch z Karlova mostu. Jak se vypořádat s touto předurčeností prostoru? Po dlouhém uvažování jsme došli k závěru, že monumentálností „zatížený“ prostor (velikost i přítomné sochy) je potřeba „odlehčit“ moderně a minimalisticky pojatou scénografií. Jak již bylo

řečeno, v popředí sítě blízko u diváků jsme doprostřed umístili průhledný skleněný nízký bazén obdélníkového tvaru o délce zhruba 2 metry, šíři 1 metr a výšce 30 centimetrů. Bazén napuštěný vodou se stal stěžejním objektem, znakem domova a vztahu.

Zde opět došlo k dalšímu nutnému řešení určitých nepříznivých okolností, které nakonec vedly k nečekanému efektu, podporujícímu téma. Řešili jsme otázku, jak se vyrovnat s faktem, že herci tančí ve studené Gorlici hodinu bosí (v kasematech mají ještě boty, ale v Gorlici je odkládají při vstupu do bazénu jako znak odevzání se) a mají navíc vstupovat do bazénu se studenou vodou.²⁹⁴ A tady přichází onen moment rozhodnutí, který má nakonec klíčové vyznění metaforické. Na začátku představení jsme vždycky ohřáli a nanosili do bazénu úplně vařící vodu. Když k němu přišli diváci, ještě z něj šla pára (herci tak nevstupovali do ledové vody). Během následující hodiny pak voda stýdla (což jsme posílili i hereckým jednáním). Voda tak dostala další metaforický rozměr vztahu; teplá vstřícnost prvotní lásky; chlad, který poté nastupuje do vztahu. Žena nakonec odmítá smočít nohy v bazénku, v té *ledové vodě* by jí *umrzly nohy*, jsou to výše citované Trojakovy „*propadlé ledy*“ (báseň *To zkamenělé ráno*).

Dalším rozměrem scénografie byly dvě židle, červená a bílá. Židle jsou znakem. Na počátku jsou umístěny mimo bazén (jedna židle u zdi, druhá zavěšena nad ní vzhůru nohama na stěně Gorlice). Herci je staví proti sobě do bazénu po milostné noci jako obraz společného života. Když Muž opouští Ženu, staví židli za hranici bazénu, to samé činí Žena, když se rozhodne na Muže zapomenout. Dvě velké židle (stejně jako bazén) však měli i svou paralelu v miniatuře podobné dětskému nábytečku. Ještě před tím, než diváci uvidí velký bazén a židle, prochází v druhé chodbě kolem holčičky schované ve vyklenutém prostoru. Ta sedí za stolem pod lampou, kterou občas rozkýve. Holčička si v chodbě hraje s miniaturoou bazénku a dvěma židličkami. Později vstupuje do Gorlice. Po rozchodu Muže a Ženy klade do vodní hladiny velkého bazénu bez židlí malé židličky; rozvlněním hladiny se snaží, aby židličky dopluly k sobě, jako by chtěla vrátit dvojici k sobě, sama čekající na narození. Je to právě ona, kdo staví velkou židli ke stěně, kam nachystá také hrneček na kávu, aby se Muž-otec vrátil zpět.

²⁹⁴ Během zkoušení jsme se proto snažili zkoušet situace s vodou odděleně, nebo do bazénu vodu nelít, pokud to nebylo nezbytně nutné. Otázkou také bylo, jak do bazénu dopravit vodu. A tady se ukazuje síla týmu, kterému je tvorba vzácná natolik, že je ochoten pracovat i nad rámec své role. Všichni jsme každý den nosili v kýblech vodu do bazénu a poté ji zase vynášeli ven.

Když se Muž snaží vrátit, činí tak právě pomocí židle. Snaží se na ni posadit zpět do bazénu. Problémem však je, že se vrací do vzpomínky, a ne do reality. Jak je toho dosaženo? Židle je v daný moment už u stěny, kam ji odnesla holčička. Muž přivázaný na lano se snaží na židli posadit, ta vždy spadne. Nakonec staví židli o 90° otočenou na zeď, na níž se projektuje modrým světlem tvar bazénu; tedy zeď se stává podlahou. Muž sedí v imaginárním světelném bazénu na židli tělem do prostoru, nohama opřen o zeď. Když pak bere do ruky hrneček s kávou (motiv, který předtím symbolizoval celý jejich vztah, jak o tom bude ještě řeč) a chce ho odložit na vodu-zeď, hrneček spadne a rozbije se (další metafora nefunkčního vztahu).

Při této scéně se projevila mimořádná vnímavost dětské duše. Holčička Míša, která čekala se mnou za jednou z gotických soch na svůj výstup u bazénu, mě vždy v momentu, kdy Muž začne zápasit se židlí, sevřela úzkostně ruku a říkala, že nechce, aby se hrneček rozbil. Když tuto scénu viděla poprvé, srdceryvně se rozplakala. Vnímala přesně, že je to o rozchodu, o nemožnosti vztahu. Sama si právě procházela obdobím, v němž se rozváděli její rodiče. Ve svých šesti letech přesně rozuměla této metafoře. Její citlivost k celému vyznění inscenace se projevila už při jejím prvním výstupu v chodbě, kdy sedí za stolem s miniaturou bazénku a dvěma židličkami. Dostala jednoduché zadání: „*Hraj si.*“ Nic nebylo předem domluvené, žádná slova, situace. Přesto její slova až neuvěřitelně korespondovala s nadcházejícím příběhem. Automaticky začala hrát s židličkami, jako by to byli lidé. Hrála s nimi jako s loutkami, mluvila za ně. A obsah textu, který si sama vymýšlela (pokaždé trochu jinak) byl ohromující. Samozřejmě s námi byla přítomná na některých zkouškách a představení viděla. Jak ale dokáže v těchto situacích číst dítě, je nepochopitelné. Říkala něco v tomto smyslu: „Takové divné sluníčko, tak půjdeme na procházku, ale každý jiným směrem. Tak jo. Pak se zase potkáme.“

Dalším scénografickým prvkem byly dva hrnečky s podšálky. Symbolizují každodenní vztah Muže a Ženy, kteří spolu snídají kávu. Hrnečky musí být lehké natolik, že postavíte-li je na hladinu, dokážou plavat. Neboť hladina vody se stává stolem, Muž a Žena si hrnečky posílají po vodě. Když si nabízejí kávu, nabírají do nich vodu z bazénu „po lžičkách“, aby pili svůj vztah.²⁹⁵ Dále bylo přítomno spoustu lžiček. Také diváci byli jimi signováni u vstupu. Muži dostávali lžičku, ženy nikoliv.

²⁹⁵ Kolik práce bylo najít takto lehké hrnečky, aby dokázaly plavat, aniž by se potopily, dokud je sami herci neutopí. Navíc museli jsme jich mít hodně v zásobě, neboť každé představení jsme jeden rozbili.

Nesli si tak svůj vlastní příběh do kasemat, svou „vodu po lžičkách“. Přítomnost lžiček nám pak umožnila rozdělit diváky na muže a ženy při jednom výstupu, který byl uzpůsoben tak, že muži měli vidět něco jiného než ženy.

Specifickým rozměrem scénografie byly projekce. Projektovali jsme těla do vodní hladiny, která se odrážela na stěnu. Pracovali jsme s projekcemi na plátno z průhledné netkankové textilie. Projektovali na ně obrazy zdí i anonymní chodící nohy, abychom uzavřeli Muže v jeho samotě. Vytvořili jsme choreografii vnitřního zápasu Muže za pomoci projekce, v níž se objevují jeho dvě alter ega – jedno s otevřenými a plynulejšími gesty se chce vrátit, druhé s gesty neúprosnými, odmítavými a prudkými mu v tom zabraňuje. A před plátnem se mezi oběma zmítá herec, přejímá chvíli to či ono gesto; jedno alter ego ho tlačí k zemi, druhé vytahuje vzhůru, pak za průhlednými netkankami s jedním či druhým splývá v projekci.

Také jsme nahráli dokument, který přináší autentické výpovědi dvou lidí.²⁹⁶ Vybrali jsme stárnoucího muže a ženu, kteří měli něco společného s představením. Pan Staněk byl kuchař pod Vyšehradem, kam jsme každý den chodili na jídlo, paní Voldřichová byla majitelka vetešnictví, kde jsme nakupovali hrnečky a lžičky do inscenace. Ptali jsme se jich na jejich životní lásky, mládí, manželství. I tady se začali dít věci, které neočekávaně zapadaly do mozaiky inscenace. Bodrá paní Voldřichová s humorem a nadsázkou vyprávěla o svém životě, v němž pochovala tři manžely. Poetický a romantický pan Staněk vzpomínal na svoji první lásku. A právě jeho vzpomínky neuvěřitelně korespondovaly s příběhem i formou představení. Jeho jazykový projev byl plný přirovnání k vodě: „Co na to říct. Když plujete životem bez pohonných hmot a bez přemýšlení, tak plujete jako bárka, jen tak. A když chcete být raketová loď, tak tomu musíte věnovat energii.“ On sám přirovnával vztah první lásky a lásek následných jako vztah poezie a prózy: „Největší láska moje byla v těch osmnácti devatenácti letech, kdy jsem vlastně poznával, že už nejsem chlapec, ale že se měním v muže. A to jsem se zamiloval do spolužačky, když jsem chodil ještě na střední školu, kde jsem se učil vařit. A tu jsem miloval takovou tou platonickou láskou a psal jsem jí básničky a kreslil

²⁹⁶ Rovina autentických výpovědí dvou starých lidí, tedy určitá dokumentárnost tvořila protiváhu poetickým obrazům inscenace. Problematičnost této projekce však byla nejen v tom, že jsme špatně zaznamenali zvuk, a bylo tudíž mluvcím špatně rozumět, ale také v tom, že se objevila jako jediný prvek v inscenaci, která neměla záměr být dokumentem. V tomto smyslu se zpětně domnívám, že nebyla potřeba.

obrázky. Ale to byla taková ta platonická láska. A do dneška, když mám hezký sny, tak se mi o ní zdává... Ne, pak už jsem básničky nepsal. Pak přišel prozaický život." A naopak to byl on, kdo potom podnítil situaci s rozbitým hrnečkem, když řekl: „Rozchod je bolestivá záležitost. Je to věc někdy velmi intimní a soukromá. A zažil jsem naštěstí rozchody, které nebyly typu, čí bude stůl, čí bude skříň. Byly to rozchody, že ty dvě srdíčka, který byly u sebe, šly od sebe. A já se k láskám... já nemám rád rozbitý hrnečky, slepovaný. Já se nevracím. Nikdy. Ani v partnerství, ani v kamarádství. Já se nevracím ke vztahu." Muž a Žena se však v naší inscenaci k sobě vrátí. Nebo přesněji řečeno okolnosti je k sobě přimknou, postaví je zpět do bazénu. Oba stojí za jeho hranicí. Muž roztočí kliku zavěšenou na lanku nad bazénem tak, že vytváří pohybem kruh kolem postav. Jak se fyzikální zákonitostí neustále zužuje obvod kruhu, postavy jsou přibližovány k bazénku, až jsou donuceny do něj vstoupit. Pomalu se stahuje světlo a mizí v momentě, kdy Muž a Žena stojí těsně u sebe. Jejich dotek však již nevidíme.

Zásadním komponentem scénografie byl light-design. Se světlem jsme pracovali jako s dalším aktivním činitelem metafory. Některé ze silných světelných obrazů se však do inscenace z technických či kompozičních důvodů nedostaly. Jedním z nich byl obraz světelné sprchy. Jestliže v první chodbě se ve světle proudícím zeshora dolů sprchuje Žena, pak na závěr to měla být konkrétní sprcha zavěšená nad bazénem, ze které místo vody mělo téci světlo. Vzhledem k tomu, že těsně před koncem probíhají dvě scény, v nichž je světlo lampy hybatelem choreografií,²⁹⁷ potlačovaly by vyznění závěrečného obrazu, opět postaveného na světle jako významotvorném činiteli. Místo sprchy to tedy nakonec byla klika, která naopak posílila každodennost a motiv dveří, domova, návratu.

Také jiného silného světelného obrazu jsme se museli zřeknout. Když jsme pracovali se zasvícením chodeb, zjistili jsme, že reflektor položený na zem, řeže světelný prostor zhruba metr nad zemi. Celá chodba tak působila, že je plná vody. Pokud někdo přicházel od strany vstupních dveří, vypadalo to, že jde světelnou řekou. Závrtný obraz však přestal fungovat, pokud šlo světlo od dveří, tedy z pohledu diváků. Důvodem byla zdvihající se podlaha, která znemožňovala tok

²⁹⁷ Odehrává se jednak stínohra hodin, v níž stín paže Ženy odměřuje čas Muži a jednak obraz mužského hledání, v němž rozhýbaná lampa, zavěšená na dlouhém laně, svým vlastním pohybem osvětluje a znovu zahaluje do tmy Ženu (např. když dopadne světlo do jednoho místa, Muž uvidí Ženu, když se do totožného místa lampa vrací, Žena tam již není a je vzápětí zasvěcena na jiném místě).

světla. Proto jsme od tohoto silného obrazu museli odstoupit. Jak se světlo podílelo na metaforičnosti divadelních obrazů, popisuje také následující podkapitola.

11.6. Jak básnické obrazy ovlivní divadelní imaginaci

Některé básně nás inspirovaly celé, jiné spíše dílčími obrazy. V inscenacích jsme se nakonec opřeli především o básně Jana Skácela, Jiřího Ortena a Jacquese Préverta. Podívejme se nyní na několik scén, na kterých detailněji představím způsob transformace básnických metafor do divadelních, vliv poezie nejen na pohybovou a světelnou metaforu, ale i na kompoziční uvažování a práci s textem.

Inspirace 1 – Jan Skácel: Noční chodec

Tato báseň inspirovala nejen první scénu (viz níže), ale motivy chůze, zdí, noci, domu, lásky, vody jako by byly shrnutím celé inscenace. Motiv chůze se nakonec vztahuje i k samotnému divákovi, který se příběhem doslova „projde“, a pomyslně tak vstoupí do své vlastní vody po lžičkách.

Jan Skácel: Noční chodec

Někdy se v noci probudíme
a kdosi chodí po bytě

Nasloucháme těm divným krokům
jak moři v prázdné uličce

Ty kroky jsou jak myší vlásky
a někdo cizí za nás bdí

Ať z nenávisti nebo z lásky
celou noc potmě prochodí

Čí je to neklid kdo tu hledá
a nenalézá odpověď?

Posloucháme a zvykáme si
a kroky staví z ticha zeď

Diváci vstupují do temné chodby jen za světla baterky. Jsou zastaveni v jejím prostředku. Otevírá se světlo z průduchu ve stropě, které obloukově ozařuje i stěny (v kasematech jsou přítomné průduchy, které pouštějí přes den slabé světlo. Tento přirozený proud světla jsme zesílili pomocí reflektorů). Ze tmy vstupuje do světla Muž. Chvíli osciluje na jeho hranici. Slyšíme kapání vody. Sledujeme samotu a hledání Muže. Muž se snaží nakročit na kamennou zeď. Noha mu sjede dolů. Slyšíme škrábavý zvuk nohy o zeď. Toto gesto Muž opakuje, zesiluje potřebu kamsi dojít, jeho cesta však vede jen do zdi. Teprve pohledem vzhůru za světlem nachází způsob chůze; pomocí akrobatických prvků přejde po zdi, stropu, druhé zdi, a obkreslí tak chůzí celý zasvěcený prostor (tento princip se pak vrací ve velkém prostoru Gorlice, stát hlavou dolů tu však nepomůže „přejít“ obří prostor – nohy nedosáhnou na vysoký strop – a naopak projektované kroky lidí „staví z ticha zeď“). Muž chůzí ohmatává prostor, hledá, naslouchá zdem jak „prázdné ulitě“. V neustálém opakování kroku ztrácí rovnováhu, napadá na zeď, je to však pád – odraz. Nakonec opouští své místo, obrací se zpět, zkoumá hranici světla a stínů a opouští bezpečí světla. Ze tmy se ještě vynoří jeho tvář. Odchází. Postupně se rozsvěcují další průduchy v chodbě, v pruzích světla vidíme Muže kráčejícího do hloubky chodby. Diváci jdou za ním a sami procházejí jednotlivými světelnými plochami, tedy prožívají stejný příběh. Během chůze projde kolem nich i holčička, ptá se na maminku a zmizí ve tmě chodeb.²⁹⁸

²⁹⁸ Aluze na náš prožitý příběh, ale i možnost další interpretace: dítě, čekající na začátku chodby na narození, hledající svého budoucího rodiče.

Inspirace 2 – Jiří Orten: Dívčí a Utonulá

Jiří Orten: Dívčí

Hraje si dívka s ňadry svými
a je to neveselá hra.
Na loži nedaleko zimy,
na loži studeném se k lásce přímí
s koleny něžně sevřenými.
A tma je zlehka otvírá.

Vloudí se k ní jak vlna k lodi
a rozčesává její stud,
od paty k hlavě po ní chodí
a nepřejde ji, nepřechodí
jak vody, které vlny vodí
ke smutné lodi bez kajut.

Hraje si dívka s tmou a slovy
a dává polibky svým rtům,
nikdo je nazpět nevyloví
neskutečnému rybářovi,
jen tichý pláč je ve snu poví
z polštáře medvídkům.

Jiří Orten: Utonulá

Za lím své něhy
plula jsi na potocích
mezi ztracenými břehy
do krajin noci
za lím své něhy

Nespatřená a bludná
zachytila ses krajů
potopených u dna
v záplavě tmy v záplavě bez okrajů
nespatřená a bludná

Milenky končí za zábradlím
tam neznáme tam něhy lím
je roztříštěna tím co kradly
ubohé vlny kráse smrtelnic

Ale prý ses dala
jediným rozevřením klína
vodníkům kterým bylo zima

Almužna lásky třeba malá
ti ke smrti pomáhala

Pro první výstup Ženy dala podnět zvláště Ortenova báseň *Dívčí* (ale inspirací byla i jeho báseň *Utonulá*, a také Skácelova báseň *Ostrovy*). Je to obraz dospívající dívky, zaskočené svým tělem, svou sexualitou. Druhým silným inspiračním zdrojem byl prostor sám, který umožnil rozehrát ještě další rovinu tohoto obrazu. Situaci jsme totiž umístily na konec první chodby, která se stáčí doleva do tvaru „L“ (prostor na akci je o rozměru maximálně dva metry). Tudíž na situaci se lze dívat ze dvou stran. A roh chodby umožnil malý divadelní zázrak. Rozdělili jsme diváky pomocí lžiček, které dostali u vstupu, na muže a ženy. Ženy zůstávají v první chodbě. Muži přecházejí do druhé chodby, a dívají se tedy z jiného úhlu pohledu. Ženy a muži se navzájem nevidí a nevědí, co vidí ten druhý, což pro nás dostalo metaforickou rovinu. Jsou to dva odlišné pohledy na svět.

Pracovali jsme s pohybem tak, aby směrem k ženám byl uzavřenější, nesmělý. Směrem k ženám je pohled tázavý; bázlivá Žena, zaskočena svým ženstvím, sedí na kolenou s pohledem do ženské části publika, jako by se chtěla zeptat, co ji čeká. Směrem k mužům eroticky otevírá klín, v úleku se od nich odvrací. A opět její pohled směřuje k nim, je zvědavý, vyzývavý, několikrát k nim

i vyjde, aby se zprudka zase vrátila zpět a na konci výstupu definitivně odešla jejich směrem. Tedy opouští mládí a nevinnost a směřuje ke svému ženství. Divák je tak vtahován do situace. Muži nejsou jen diváky, ale „pozorovateli“ Ženy. Vůči nim je Žena vyzývavější, je to Ortenovo „*dání se vodníkům*“.

Vedle této roviny je pak stěžejní metaforou celého výstupu světlo. To je pouštěno hned z několika stran a je neustále v závislosti na pohybu měněno. Výrazný proud světla jde z horního průduchu, další je projektováno na stěnu, složeno ze dvou částí. Jiné jde do rohu. V rohu chodby jsou navíc dva výklenky, kam se do tmy může herečka schovat, a lze tak zasvěcovat jen jednotlivé části jejího těla. V obou básních je silně přítomna tma, personifikovaná, aktivní. A v obou je silný motiv vody. V básni *Dívčí* zkoumá dívka své tělo, hladí se, objevuje se, mazlí se, neboť tu není muž. Je to tma, která otvírá klín, „*vloudí se k ní jak vlna k lodi/ a rozčesává její stud*“ a „*nepřejde ji, nepřejde jí/ jak vody, které vlny vodí.*“ V básni *Utonulá* pluje žena za líc něhy „*do krajín noci*“, kde „*nespatřená a bludná/ zachytila ses krajů/ potopených u dna/ v záplavě tmy v záplavě bez okrajů/ nespátřená a bludná*“. A je tu také Skácelova básně *Ostrov*: „*To k vlastní touze k svému zranění/na ruby obracíme noc/ pod hvězdným nebem vysvlékáme tmu.*“

Celý výjev jsme tedy pohybově vystavěli na obrazu, v němž průduch světla ze stropu je sprchou světla. Ženino mazlení vlastního těla je vztaženo do paralely mytí se světlem. Žena se pohybuje na hranici světla a stínu. Milostnou vlnou prohýbá záda a zvedá se spolu se světlem. Klesá dolů, a jak se stahuje spodní světlo, máme pocit, že se potápí do tmy, vidíme ji celou, jak klesá v kolenou, pak jen hrud', pak tvář, doslova tone ve tmě. Když v rohu utone v bočně směřovaném světle, střihem se vzápětí zasvítí průduch světla zeshora, ve světelném kruhu vidíme plynule pokračující jen ženský klín, který se otevírá pohybem vzhůru, aby odhalil celé tělo. Žena gestem nabírá světlo-vodu do dlaní (je vidět jen její horní část těla), v prudkém pohybu ho lije na tvář, spolu s pohybem rukou jde celé tělo, Žena se v jediném prudkém gestu zalomí v zádech, mizí světlo průduchu a Žena se objevuje celá zasvícená v rohu chodby. Takovýmto způsobem práce se světlem a pohybem jsme stavěli metaforičnost celého výstupu.

A ještě jedna zajímavost, i zde došlo k divadelní „náhodě“. Celou dobu jsem k této situaci chtěla použít reprodukovanou hudbu jedné písně od španělské zpěvačky jménem Lhasa. Tehdy jsem ještě neuměla španělsky a trochu neprozřetelně jsem používala k situacím písně podle pocitu z hudby a ne podle

slov. Jaké bylo mé překvapení, když jsem po návratu z Barcelony znovu poslouchala tuto píseň! Její refrén zní v češtině zhruba takto: „S každým slovem, s každým úsměvem, s každým pohledem, s každým pohlazením, přibližuji se ohni, který pálí, hladí mé tělo, hladí mou tvář.“

Inspirace 3 – Jacques Prévert: Snídaně

Nalil kávu
do šálku
Přilil mléko
do šálku s kávou
Vhodil cukr
do bílé kávy
lžičkou
zamíchal
Vypil bílou kávu
a odložil šálek
aniž na mě promluvil
Zapálil si cigaretu
Vyfukoval kroužky
z kouře
Oklepal popel
do popelníku
Aniž by na mě promluvil
Aniž by se na mě podíval
Vstal
Nasadil si
na hlavu klobouk
Oblékl plášť do deště
protože pršelo
A odešel
do deště
Aniž by na mě promluvil
Aniž by se na mě podíval

A já jsem schovala
obličej do dlaní
a plakala.²⁹⁹

Tato báseň byla stěžejní inspirací nejen pro situaci rozchodu, ale pomohla nám také vytvořit kompozici celé fáze vývoje vztahu dvojice. Snídaně je také jediná část, v níž zazní mluvené slovo. Jedná se o krátký dialog, který se vrací, postupně zkracuje a ukazuje narůstající stereotyp vedoucí až k mlčení a rozchodu.

²⁹⁹ Přeložil Petr Skarlant.

Žena: Dobré ráno.
 Muž: Dobré ráno. *(Oba berou židle a kladou je do bazénku.)* Dáš si kávu?
 Žena: Moc ráda. *(Stavějí hrnečky na vodní hladinu, posílají si je po hladině.)*
 Muž: Cukr?
 Žena: Dvě lžičky.
 Muž: *(hravě)* Hledej! *(Žena hledá lžičky po jeho těle.)* Samá voda, samá voda, přehořívá, hoří! *(Muž vyndává z kapsy velké množství lžiček, dává je darem Ženě. Oba nabírají vodu do hrnku, míchají.)*
 Žena: Umíš lodě?
(Hrajou hru „lodě“ tak, že kladou lžičky do vody se slovy jako: Trajekt na D1, Bárka na B8, Křižník na G6 apod. Muž se napije, srkne. Při srknutí Žena křečovitě sevře hlavu do ramen, prudce vystoupí z bazénu.)
 Žena: Proč ta sprcha pořád kape! *(Vrací se zpět, a usměje se, hra „lodě“ pokračuje.)*
 Žena: Ponorka na F5.
(Žena zamíchá Muži kávu lžičkou. Muž se stejnou křečovitou reakcí vystupuje z bazénu.)
 Muž: Sprcha, no a co, tak kape! *(Vrací se do bazénku, prudce vezme lžičku z hrnečku, pak se na Ženu usměje a prudce ji hodí do vody.)* Zásah. Ponorka na C4.
 Žena: Zásah. *(Muž srkne, Žena křečovitě stáhne hlavu k rameni. Ostře.)* Ledoborec na D8.
 Zásah. Loď potopena! *(Vyskočí z bazénu. Naštvaně.)* Kolikrát ho mám ještě prosit, aby tu sprchu opravil!
 Muž: *(Vyskočí z bazénu. Naštvaně.)* Vždyť jsem jí říkal, že to udělám!!!

Na principu hry „lodě“ narůstá napětí a začíná se projevovat, že každému z nich je něco „proti srsti“. Mužovo srkání a Ženino neustálé kladení lžičky do hrnku je ukázka typických malicherností, na kterých je vztah budován a na nichž také většinou padá. Obě malichernosti jsou postaveny na zvuku (srkání, zvuk lžičky o hrneček a její pád do vody, zanořování ruky do vody) a v pozdějším výstupu určují také zvukový temporytmus situace.

Dynamická hádka je postavena do prostoru mimo bazén. Zápas je převeden do sekvence gest paží, kterými oba udeří i úder odvracejí, manipulují, jsou manipulováni, zraňují a jsou zraňováni. Tuto sérii gest herci nesčetněkrát opakují v různých prostorových konotacích, nejprve odděleně; zdánlivě abstraktní gesta nabývají konkrétního významu, až když se spojí těla dohromady. Variace těchto gest nakonec vede k tomu, že to, co se zdálo předtím úderem, je nyní pohlazením. Usmíření se vracejí zpět do bazénu.

Ukažme si nyní, jak práce s textem – jeho neustálý návrat a zkracování a naopak nárůst intenzity tělesného výrazu i zvuku, velikosti gest – pomáhá k pocitu stereotypu i nárůstu „chladu do vztahu“.

1. variace

Žena: Dobré ráno.

Muž: Dobré ráno. Dáš si kávu?

Žena: Moc ráda.

Muž: Cukr?

Žena: Dvě lžičky.

Muž: *(s úsměvem)* Já vím. *(Žena si lžičkou nabere vodu, zamíchá, pak zamíchá také v hrnečku Muži, ten křečovitě stáhne hlavu k rameni. Zahodí lžičku do vody. Napije se. Srkne. Stejně gesto nevole udělá Žena.)*

Žena: Dáme lodě?

Muž: Jasně.

Žena: Trajekt na D1.

Muž: Křižník na G6.

(Oba vezmou lžičku, položí ji do vody, zůstanou zastaveni v gestu. Znovu se posadí.)

2. variace

Žena: Dobré ráno.

Muž: Dobré ráno. *(monotónním hlasem)* Kávu?

Žena: Ráda. *(Automaticky očekává cukr. Podrážděně řekne.)* Dvě lžičky.

Muž: *(nerudně)* Já vim.

(Žena zamíchá v hrnečku Muže lžičkou, ten nejen křečovitě stáhne hlavu k rameni, ale gesto hlavy zvětšuje. Muž prudce odhodí lžičku do vody. Napije se. Srkne. Stejně zvětšené gesto odporu udělá Žena. Od teď bude pohyb hlavou a křečovitá tenze u obou narůstat, až se zvětší do zalamování celé hrudi a křeče v celém těle.)

Žena: Dáme lodě?

Muž: *(Neodpoví.)*

(Oba vezmou lžičku a prudce ji zaboří do vody. Zastavený pohyb. Znovu výchozí pozice.)

3. variace

Žena: Dobré ráno.

Muž: *(Nepozdraví. Pauza. Monotónním hlasem.)* Kávu?

(Oba prudce potopí hrnky.)

Muž: *(agresivně)* Já vim.

(Žena se k němu naklání lžičkou, muž se jí snaží zastavit ruku; veliký křečovitý oblouk hlavy, který trvá po celou dobu zvuku míchání lžičkou. Vezme lžičku a prudce ji zahodí do vody. Dlouho srká. Žena reaguje křečovitým protaženým pohybem hlavy kolem ramene. Postupně se stmívá. Opakuje se série srkání a míchání, narůstá intenzita pohybu, gesta hlavy se protahují do oblouku celého těla, až obě postavy tato bolest těl „vyžene“ z bazénu.)

Poté nastupuje scéna, jež ukazuje nefunkční vztah jako paralelu ke svazování košilí. To, co předtím byl milostný tanec křídel labutí, při němž košile sloužila jako prostředek blízkosti, je tu transformováno do pocitu stísněnosti. Oba vstupují do košile, ale vždy z ní zase utíkají, je to snaha se přiblížit a nemožnost toho docílit. Když na závěr Žena Muži nabízí ve všedním gestu košili, jako by ji právě vyžehlila, Muž si ji obleče obráceně a octne se ve svěrací kazajce. To je poslední spouštěcí

moment k rozchodu. Znovu se vrací, potřetí a naposledy, obraz *Snídaně*. Tentokrát Muž vyndává židli, sedí vně bazénu, dívá se do lidí, pomalu opakuje sérii pohybů, jak bylo psáno v básni. Bere si hrnek z bazénu, chce se napít, rozmyslí si to, zahazuje hrnek do vody. Bere boty. Odchází do deště. Žena pomalu vytáhne nohy z vody, zůstane viset prázdným pohledem v divácích.

Její nemožnost zapomenout na Muže je pak fyzicky rozehrána tak, že její nohy (jako oživlé) se vždy chtějí vrátit do vody, Žena je násilím vytahuje zpět, nohy neposlouchají, postupně neposlouchají další části těla, je to jeden velký zápas s vlastními částmi těla (jedny chtějí do vody a druhé jim v tom brání), až prudká narůstající tělesná dynamika přinutí Ženu z bazénu utéci. Vyndává svou židli z bazénu. S jejím úderem o kamennou podlahu a mohutnou ozvěnou pak začíná třetí část představení, v němž postavy hledají k sobě cestu zpět.

12. OBRAZ V POHYBU: PROJEKT CAMILLE

S ideou vytvořit inscenaci Camille přišla scénografka Lucia Škandíková v době, kdy jsme se seznámily v Barceloně, kde jsme obě studovaly v rámci studentské výměny Erasmus na Institut del Teatre. Toto téma nosila Lucia v hlavně už delší dobu a poté, co jsme spolu strávily řadu tvůrčích nocí, jsme se rozhodly, že ho zkusíme zpracovat autorsky spolu. Pro Luciu to byl první autorský projekt a navíc pohybový, pro mě to byl první projekt, v němž jsem zúročila svou zkušenost z katedry pohybového herectví. Vstupovala jsem do něj jako herečka, autorka i režisérka. V průběhu zkoušení se projevíly výhody i úskalí těchto našich „vícerojí“. Toto první setkání s Lucií při tvořivém procesu ukázalo, že naše divadelní myšlení je natolik podobné, že jsme od té doby spolu vytvořily řadu dalších inscenací.

A proč nás lákala právě osoba francouzské sochařky Camille Claudel? Byl to nejen obdiv k jejím sochám, ale především její životní a tvůrčí osud. Téma velké ženské osobnosti, která vzhledem k nejrůznějším okolnostem nemůže ani plně prosadit svůj tvůrčí talent, ani naplnit svůj citový vztah. Žena silná, která celý život bojuje právě s tím, že je žena. Žena, která za svého života nikdy nebude pro své okolí, společenské, umělecké i rodinné, sochařkou Camille Claudel, ale vždy milenkou a spolupracovnicí Augusta Rodina či sestrou básníka Paula Claudela. Tato pozice ve stínu velikánů, dodnes slavnějších než ona, se také stala jedním ze silných témat inscenace.

12. 1. Osud velké ženy

„... Domy bláznů, to jsou domy ... (nečitelné).“ (dopis z ústavu)³⁰⁰

Jaký je tedy příběh Camille? Camille Claudel (1864–1943) měla bezesporu veliký sochařský talent. Někteří kunsthistorici se dokonce domnívají, že byl větší než ten Rodinův. Sám Rodin velmi rychle rozpoznal u mladé dívky, která mu

³⁰⁰ Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998, s. 103.

představila svou práci poté, co se neúspěšně hlásila na školu École des Beaux-Arts (tato prestižní škola neumožňovala v té době přijetí žen ke studiu³⁰¹), mimořádný talent a vzal ji k sobě do dílny. Oba si po tvůrčí stránce nesmírně rozuměli. Zde se kromě společné práce (Camille byla Rodinovi inspirací, modelkou i tvůrčím partnerem) mezi nimi rozvinul také silný vztah citový. Rodin měl však za životní partnerku Rose Beuretovou, s níž měl syna (kterého ovšem nikdy plně nepřijal) a již nechtěl za žádnou cenu po dvaceti letech opustit. Měl totiž v hlavě silně zakořeněn obraz své sestry, která z lásky k muži, jenž ji opustil, zemřela. Camille s Rodinem čekala dítě, ale ve vysokém stadiu těhotenství následkem pádu potratila. Bylo jí 28 let. To byl nejspíš spouštěcí moment jejích depresí, které se postupně proměnily v paranoiu.

Opomeneme-li veliký zápas emoční, pak Camille bojovala především s celou společností. Být sochařkou na konci 19. století, pracovat s nahými modely, to se rovnalo téměř pornografii, zvláště pro její bigótně zaměřenou katolickou matku. Sochařina byla také fyzicky velmi náročná práce. Tradice sochařských ateliérů, v nichž se řada lidí podílela na tvorbě sochy jednoho umělce, potkala i Camille. Na sochách Augusta Rodina nejen spolupracovala, ale dnes se i teoretici domnívají, že řadu z nich sama vytvořila. Přesto podpis patřil Rodinovi. Svářela se tu vášeň k umění s vášní k muži; tvůrčí přetlak, ambice i egoismus silné ženy s ženou zranitelnou, která celý život toužila po tom být přijata svou matkou. S ženou, která hluboce milovala svého bratra a nejvíce právě Rodina. S ženou, která našla odvahu opustit bezpečí domova a bez finančních prostředků doslova bojovat s tíhou neohrabaného kamene, oddat se cele – proti pravidlům společnosti – muži, jehož navždy zůstane jen milenkou, a stát se tak nejen z pozice sochařky, ale i z pozice milenky odvrženou nejen rodinou, ale celou společností.

Když se pak Camille dostane úspěchu (vystavuje na Salonu v roce 1903), je psychicky i fyzicky vyčerpána natolik, že se zavře do svého ateliéru a v návalu paranoie rozbije většinu svých děl (zhruba 90, které se dochovaly jen v náčrtech a studiích). Osamocená Camille, která se již dávno rozešla s Rodinem, jejíž bratr se oženil a odešel do Číny, je nakonec v roce 1914 po zásahu své matky ve svěřací kazajce umístěna na psychiatrické klinice ve Ville-Évrard, odkud ji později převezou do ústavu pro duševně choré v Montdevergues u Avignonu. „Šíleností“ jejího osudu však není její šílenství, ale fakt, že zřejmě, podle všech dokladů,

³⁰¹ Ale ani Rodin na ni nebyl přijat.

později již přičetná Camille stráví v léčebně třicet let, kde nakonec umírá. Na přijímacím protokolu o přijetí do ústavu je sice zaznamenáno, že pacientka trpí „soustavným deliriózním stihomamem založeným na mylném chápání skutečnosti a imaginace“³⁰², ale s postupem času personál léčebny pravidelně doporučuje Claudel k propuštění a psychiatr Dr. Brunet píše matce, aby se pokusila začlenit dceru do rodiny. Matka však dopis ponechá bez odpovědi. Za celých patnáct let, než umře, svou dceru v blázinci Montdevergues nenavštíví.

A kde je bratříček Paul? Až mužský silná a pevná Camille byla přece vždy oporou křehkému, o dva roky mladšímu snílkovi, s nímž trávila hodiny a hodiny uměleckými hovory. Jak je možné, že tento Paul, který Camille obdivoval a snažil se jí všemožně pomoci, přijíždí Camille do blázince navštěvovat jen jednou za několik let a navíc od momentu hospitalizace mluví o své sestře jen v minulém čase? Proč nikdy nesplní Camille sen a nevezme ji do Číny, i když tam tolik toužila a Paul tam strávil řadu let? Dožene básník Claudel tuto absenci soubornou výstavou své sestry, kterou uspořádal v Musée Rodin osm let po její smrti?

A tak jediný, kdo se i po rozchodu snažil Camille alespoň na dálku pomáhat, je Rodin. Camille však v období paranoie vnímá v Rodinovi jen zloděje svého díla. Když přijdou exekutoři do jejího ateliéru, aby jí zabavili majetek, má za to, že na ni Rodin poslal vrahy, a dojde to tak daleko, že i bouřku na ni sesílá tento ďábel. Bohužel Rodin umírá v roce 1917, tedy tři roky po hospitalizaci Camille. A s ním druhý a poslední člověk, který by mohl být Camille oporou. Tím prvním byl její otec, jenž schvaloval Camillinu uměleckou dráhu a snažil se ji podporovat i finančně. A není možná náhodné, že je Camille matkou zavřen do blázince právě krátce po jeho smrti, o níž navíc Camille nikdo neinformoval.

A tak Camille v blázinci Montdevergues dožívá osamocená skoro půlku svého života. Zde se údajně již nikdy nedotkla žádné tvorby.

Na tuto mimořádnou osobnost se téměř zapomnělo. Teprve na začátku 80. let 20. století v důsledku vydání několika biografí se o ni začala zajímat veřejnost, její díla byla vystavena na řadě souborných výstav spolu s Rodinovými a během krátké doby se Camille Claudel stala legendou.

³⁰² Heslo Camille Claudelova: https://cs.wikipedia.org/wiki/Camille_Claudelova/, ke dni 25. 7. 2015.

12.2. Hledání vnitřní náplně inscenace a proces zkoušení

„... Už abych byla tady odtud pryč... Nevím, jestli máš v úmyslu nechat mě tady, ale pro mě je to kruté!... Když si pomyslím, že v Paříži je tak dobře a že se jí musím zříkat pro nějaké vrtochy, které vy máte v hlavě... nenechávej mě tady tak samotnou...“ (dopis z ústavu)³⁰³

Jaká měla být „vnitřní hmota“ představení? S Lucií jsme obě věděly, že chceme pracovat se dvěma zásadními prostředky, kterými jsou pohyb a výtvarno. Tedy tlumočit svět Camille Claudelové pomocí výtvarných a pohybových metafor. Při hledání tématu a celého směřování projektu se potvrdilo, že Lucia Škandíková je typ scénografa, který má mimořádné scénograficko-dramaturgické myšlení. Co tím myslím? Scéna je vždy obrazem tématu, které posiluje, rozvíjí a podporuje svojí metaforičností. Je to prostor konkrétní i onirický, realistický i symbolický. Toto uvažování, nám oběma společné, se také výrazně odrazilo v pojetí inscenace, v níž jsme stříhovým způsobem roztáčely kolotoč fragmentů životních událostí Camille se světem jejích představ, tužeb a uměleckého myšlení.

Jak již je patrné z předchozího textu, Camille Claudel nás lákala tématem silné ženské osobnosti, ve které se střetávají extrémní protipóly: vášeň k tvorbě s vášní k muži, mužský princip fyzické síly, vůle, odvahy a pracovitosti s ženským principem citovosti a zranitelnosti, vlastní způsob vidění světa se společenskou konvencí. Tragické životní události nakonec vyhroťte tyto protipóly a Camille se ocitá na hranici šílenství. A právě hranice mezi realitou a šílenstvím, ta neviditelná čára, kolem které tak nebezpečně Camille několik let osciluje, až se jí stane osudnou, se stala kompozičním principem celé inscenace.

Dalším společným rysem našeho uměleckého myšlení je cit pro groteskno. Groteskno je totiž dramatickou kombinací tragiky a nadsázky. Tato polarita je podle mého názoru schopna daleko příměji a přesněji zasáhnout emoce. Má v tomto ohledu blízko k tragikomičnosti, ale je v ní ještě více posilněna určitá bizarnost a absurdnost. Od začátku jsme věděly, že chceme na těžký osudový příběh nahlížet s hravostí a groteskností, od které se lépe odrazí bolest a tragédie života.

³⁰³ In: Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998, s. 55.

V koncepci představení jsme pracovaly s dvěma paralelními liniemi. Tou první bylo téma samoty. „Pro mě osobně je nejdůležitější moment Camilliny vnitřní samoty a pak samoty, do které se uzavře před veřejností, tedy moment, kdy se všechny její představy odehrávají v uzavřeném prostoru, v podstatě v jejím nitru existuje celá Paříž. Když je člověk sám se sebou, představy fungují v jiném rozměru, realita se deformuje,“ komentovala Lucia pro tiskovou zprávu. Na začátku jsme zvažovaly, že výchozím prostředím bude blázeň, nakonec jsme zvolily období těsně před Camilliným zešílením, tedy fázi, kdy se Camille uzavře do svého ateliéru a přestává komunikovat se svým okolím. Tento moment nás provokoval tím, že se ještě stále pohybujeme na oné hranici psychického vyšinutí, které v průběhu představení můžeme vystupňovat až do jakéhosi panoptikálního surrealistického výjevu, ve kterém plně propukne duševní pomatenost Camille.

Tou druhou linií byl vnitřní svět Camille, projekce jejích vzpomínek a vztahů, životních událostí i tvořivého zápasu. A postupně jsme docházely k názoru, že bude funkční přizvat k projektu ještě jednoho herce, ve kterém by se všechny tyto tříště myšlení zosobňovaly. Byl jím herec a tanečník Robert Janč. Já jsem zůstávala po celou dobu Camille, Robert byl Rodinem, matkou, partnerkou Rose i celou společností, personifikovaným skřetem zmateného myšlení Camille, chameleonem proměňujícím se se stejnou rychlostí, jako nám v mozku naskakují asociace. Od tohoto momentu i Robert fungoval do značné míry jako spoluautor, protože tříbení koncepce i její vnitřní náplně probíhalo po celou dobu zkoušení. Na počátku jsme měli³⁰⁴ povšechnou strukturu a vytyčeny některé klíčové události a motivy. S těmi jsme potom pracovali na zkouškách v rámci improvizací, hledali jsme fyzický slovník, kterým bychom je dokázali tlumočit; třídili, proměňovali, vyhazovali, doplňovali. V tomto ohledu byl Robert mimořádným partnerem, nejen na jevišti, ale i v rámci uvažování o celé kompozici.

A do autorského týmu přibyl ještě jeden výrazný jevištní komponent, a tím byla hudba. Obrovskou výhodou a divadelním luxusem bylo, že skladatel Michal Cáb byl přítomen téměř na všech zkouškách. Improvizoval spolu s námi, ovlivňoval průběh improvizací hudbou a naopak naše herecké impulzy měly dopad na hudbu. Hudba byla doslova ušita na každý detail pohybu i světla. Vznikala nejen z tónů, ale i z autentických zvuků tesání a opracovávání kamene, rytmizovaných úderů

³⁰⁴ Vzhledem k tomu, že autorsky spolupracoval celý náš tým, používám od nyní „i“ měkké, neboť nemyslím již pouze Luciu a mě.

kladivem, nahraných zvuků z inscenace (zvuk pletací jehlice o plechový kýbl apod.) a byla dále elektronicky upravována. Důležité také bylo, že základní hudební smyčka byla sice vytvořena dopředu, ale Michal vystupoval během představení v podstatě jako živý hudebník. Reagoval na momentální temporytmus a spouštěl další hudební smyčky v potřebný moment a do toho i naživo hrál na foukací harmoniku. Tím činil proudící organismus představení živým a svobodným. Pokud tu mluvíme o týmu, pak velmi podstatnou roli hrál také light-design Adama Uzelace, neboť v řadě situací fungovalo světlo jako aktivní činitel a celá kompozice byla postavena na světelných střízích.

Inspiračním zdrojem projektu se stal román Anne Delbée *Camille Claudelová*,³⁰⁵ v němž jsou zachyceny nejen životní peripetie sochařky, ale sám styl Anne Delbée je velmi obrazivý a inspirativní. Všichni jsme četli rovněž román o Augustu Rodinovi od Davida Weisse *Nahý jsem přišel na svět*. S Luciou jsme osobně také viděly soubornou výstavu této sochařky v Rodinově muzeu v Paříži. (Na slavný životopisný film *Camille Claudel* z roku 1988, kde Camille hraje Isabelle Adjani a Rodina Gérard Depardieu jsem se záměrně podívala až po premiéře, abych jimi nebyla ovlivněna.)³⁰⁶

Již na počátku našeho dramaturgického uvažování jsme si s Luciou začaly uvědomovat, jak je náročné z románu o rozsahu několika set stran vybrat stěžejní události a mikrotémata a dostat je do formy hodinového představení. Román je psán chronologicky, kapitoly jsou zakončeny výňatky z dopisů, které Camille psala z blázince v Montdevergues.³⁰⁷ Zvolené téma si však samo začalo prosazovat strukturu představení. Byla jí v podstatě hudební forma ronda. Hlavní téma samoty Camille, zosobněné vymezeným čtvercovým prostorem, se pětkrát ve variacích vrací; mezi těmito částmi se v celém prostoru jeviště představuje vnitřní svět a vzpomínky Camille.

³⁰⁵ Vyšel v San Franciscu v roce 1982 a v originále se jmenuje *Camille Claudel: Une Femme*. Všimněte si, že je v originálním názvu díla zdůrazněno slovo *Žena*.

³⁰⁶ Musím říci, že Isabelle Adjani, jakkoliv podává mimořádný výkon, pojala Camille jako křehkou až romantickou ženu, neboť sama herečka je velmi jemné konstituce. Já osobně vnímám v osobě Claudelové silný mužský prvek, určitou zarputilost a svěřepost, která mi v podání Adjani chyběla.

³⁰⁷ S úryvky z dopisů jsme původně – když jsme zvažovali zasadit rámeček představení do prostředí blázince – chtěli také pracovat, dokonce jsme už nechali texty namluvit mojí babičkou (měl to být hlas stárnoucí Camille). Od tohoto konceptu jsme nakonec upustili.

Další otázkou bylo, které klíčové osobnosti Camillina života a které události rozehrát. Cyklicky se vrací osoba Rodina, často též postava jeho partnerky Rose a matka. Dlouhou dobu jsme zkoušeli i postavu Paula, vznikla řada situací, ale nakonec jsme měli pocit, že rozsah představení neumožňuje rozehrát všechny vztahy. Také otce jsme vynechali. Z řady rozvíjených situací (jež na zkouškách fungovaly samy o sobě, ale pokulhávaly v rámci kompozice) zbyly v inscenaci leckdy jen dílčí elementy. Takovým příkladem byl Camillin potrat, který zůstal přítomen v jediném výtvarně-pohybovém gestu.³⁰⁸ Některé divadelní situace jsme eliminovali i po premiéře a určité prvky struktury ještě prohazovali. Projekt Camille nám totiž umožnil nejen systematicky a dlouhodobě hledat divadelní řeč během zkoušení, ale pracovat na něm i po premiéře.

Výhodou celého zkoušení byl čas, který jsme představení věnovali. O možnostech zpracování tohoto tématu jsme se s Lucií bavily již rok dopředu. Poté jsme dva měsíce celé léto intenzivně zkoušeli ve *Studiu Alta*. Intenzivně znamenalo někdy i deset hodin denně. Na zkouškách, které začínaly asi půlhodinovým tréninkem, jsme byli všichni čtyři (já, Robert, Lucia a Michal) téměř vždy přítomni a všichni z nás přinášeli do tvořivého procesu své podněty. Občas přišla také Lucia Kašiarová, která nám dělala pohybovou spolupráci.

Podstatou hledání divadelní řeči byla improvizace. Během prvního měsíce se podnětem stala nejen zadání pohybová, ale i hudební či výtvarná, vycházející ze zvolených mikrotémat. Asi po měsíčním zkoumání materiálu fyzického i výtvarného, a poté, co jsme nashromáždili několik desítek hodin materiálu, jsme začali pracovat s dílčími prvky a znovuoživovat je v rámci choreografií. Druhý měsíc jsme se pak zaměřili již na detailní stavbu jednotlivých situací a celé kompozice.

V září jsme se přesunuli do prostoru *Alfréda ve dvoře*, pro který byla inscenace připravována. Výrazně jsme tedy pracovali s prostorovými dispozicemi tohoto divadla. Jevišť je úzké do hloubky a široké do stran, ukončené vysokou zadní stěnou. S hledištěm tvoří jeden celistvý prostor a toho jsme využívali. Rozehráli jsme i prostor mezi diváky, i uličky, které stoupají po obou stranách elevace hlediště. Na konci září měla mít inscenace *Camille* premiéru. Ale asi deset dní před tímto datem jsem si během jedné zkoušky zlomila nos a premiéra musela být posunuta. Zranění způsobila po tříměsíčním intenzivním zkoušení do značné

³⁰⁸ Viz poslední část v podkapitole *Fyzický a výtvarný jazyk inscenace – detailní rozbor*.

míry má únava (a nezastírám, že bylo náročné být zároveň interpretem, hercem i režisérem), ale možná, že i zkoumaná „hmota“ inscenace si prosadila své: Rodin má slavnou sochu *Muž se zlomeným nosem*, Michelangelo, velký vzor Rodina i Camille, měl celý život pokřivený nos poté, co si ho zlomil. Vlastně jsem měla pocit, že pokud mělo dojít ke zranění, nemohlo být jiné.

Štěstí v neštěstí bylo, že jsme odsunem premiéry získali další drahocenný čas. Nechali jsme měsíc představení „uležet“ a poté další dva měsíce opět zkoušeli. Po premiéře a dvou reprízách jsme pak přizvali „vnější oko“, herečku a tanečnici ze souboru *Farma v jeskyni* Cécile da Coste, se kterou jsme dílčí situace procházeli a posilovali v nich, zvláště v mém případě, živost proudícího pohybu a emocí, fyzickou a mentální energii. Paradoxně teprve po premiéře jsem se mohla plně soustředit pouze na svou postavu, být „pouze“ hercem. Projekt *Camille* byl pro nás s Luciou prvním projektem opravdového výzkumu fyzikality a zpětně musím říci, že bych už během zkoušení ocenila intenzivnější pohybovou spolupráci, která by mi pomohla při stavbě mé postavy.

V tak složitém tvaru – v němž člověk jako autor tápe, hledá kompozici, témata, prostředky; v němž plní roli režiséra, a tudíž zkoumá nejen kompozici, ale i hereckého partnera – je velmi těžké se plně soustředit pouze na vlastní postavu. V tomto smyslu si myslím, že před premiérou byly vybudovány všechny postavy Roberta, ale Camille jako by chyběly výraznější polohy. Po režijní, dramaturgické a výtvarné stránce jsme dosáhli kompaktního celku, obrazivého, plného metafor, se silnou hudbou, nápaditými scénickými prostředky. Po premiéře jsem potřebovala dohledat svou postavu. První měsíc při improvizacích, které jsme všechny zaznamenávali na video, jsem cítila napojenost na partnera i spontánnost v přijímání impulzů. Ale jak čas pokračoval, začala jsem více cítit odpovědnost režiséra a byla jsem „hlavou“ zároveň na scéně a zároveň mimo ni. Zjistila jsem, že tato trojrole je už nad rámec možností být plně přítomen ve všech profesích najednou. Při hledání situací jsem si byla poměrně jistá a všechny duety s Robertem fungovaly. S odstupem času si ale myslím, že mohly být daleko propracovanější mé sólové výstupy vyjadřující samotu. Propracovaností přitom myslím možnosti fyzického využití. Robert měl v tomhle ohledu jistou výhodu různorodosti postav, které představoval, ale i já, přestože jsem byla postavou jedinou, mohla jsem tělesným gestem daleko více vyjadřovat vnitřní konflikty postav.

12.3. Jak se dílčí motiv stane hybatelem scénografického myšlení

*„Tohle není mé místo uprostřed toho všeho, musím se z toho prostředí dostat; dnes po čtrnácti letech takového života se velice důrazně dožadují svobody.“
(dopis z ústavu)³⁰⁹*

Román Anne Delbée nás ovlivnil nejen ve výběru životních událostí, ale i ve způsobu přístupu k divadelním situacím. Byl to především poetický jazyk spisovatelky Delbée, který nám pomohl rozkrýt některé motivy, jež se staly stěžejními pro budování divadelních obrazů.

Jeden z motivů byl klíčový natolik, že ovlivnil celý scénografický koncept. Byl jím motiv hlavy. Camille v románu pronese, že strašně ráda stíná hlavy. Socha *David a Goliáše*, se kterou se hlásila na akademii École des Beaux-Arts, neměla hlavu. Naopak Claudel i Rodin často dělali busty. Hlava se pro nás stala zásadní i v symbolické rovině. Události, které se projektují před divákem, probíhají celé v hlavě Camille, kterou Camille nakonec ztratí. Obraz ztráty hlavy pak v celkovém vyznění představení působí jako oběšení, obrazně řečeno oběšení se na vlastním umění.

Hlava se stala scénografickým gestem celé inscenace, zástupným prostředkem soch, lidí i výše řečené symboličnosti. Lucia ručně vyřezala z molitanu asi dvacet hlav.³¹⁰ Některé z nich měli v sobě magnety, aby byly těžší a zároveň při pádu vydávaly zvuk připomínající zvuk kamene. Všechny hlavy jsou na začátku představení zabaleny v béžovém plátně. Postupně během představení se odhalují tak, jak se rozkrývá tvořivost a osud Camille. Ve světě samoty, tedy ve světě, kde Camille začíná pomalu blouznit, již od začátku začínají být sochy nějak pokřivené. Tyto deformace vrcholí panoptikálním výjevem, v němž se hlavy, představující vystavované sochy Camille Claudel, začínají chovat bizarním způsobem. Řada molitanových soch totiž v sobě skrývala různé artefakty (jak o tom bude ještě zmínka později).

Na pravé straně jeviště (z pohledu diváků) visí figurína životní velikosti hlavou dolů, metafora Camillina světa obráceného naruby. Vzhledem k tomu, že je to jediný větší objekt, má zosobňovat další důležitý motiv – motiv obra, který se stal

³⁰⁹ Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998, s. 278.

³¹⁰ Lucia chtěla dlouhou dobu pracovat s hlinou, neboť Camille kromě kamene milovala hlinu. Od tohoto konceptu jsme nakonec upustily.

vůdčím pro některé divadelní situace i textovou část. Spisovatelka Delbée často o obrovi v románu mluví: Camille celý život toužila tvořit obrovské sochy, sama byla velikánem a s velikánem Rodinem se střetla. Měla také celoživotní sen vytvořit sochu obra. Figurína je záměrně zavěšena vysoko tak, že na ni, na rozdíl od Roberta, nedosáhnu. Je umístěna do světelného čtverce, který symbolizuje Camillin prostor samoty. Několikrát je pak rozehrána potřeba Camille na tuto sochu dosáhnout, tedy dosáhnout na své umění, na svého vysněného obra. Potřebuje k tomu židli. Tou je nabílo nabarvená otočná židle od klavíru, která představuje stojan na modely. Na začátku se zdá, že figurína má hlavu, rovněž zabalenou do běžového plátna, ovšem záhy zjišťujeme, že to není hlava, ale globus, znázorňující touhu Camille cestovat. Jeden z prvních výjevů tedy začíná pomalu odhalovat Camillinu pokřivenou imaginaci a mylné vnímání reality.

Na počátku jsou všechny hlavy úhledně srovnané podél jeviště, v průběhu představení postupně zaplňují celý prostor. Na závěr jsou zavěšeny na provázky po celém prostoru jeviště. Ocitáme se v pouťovém prostředí a vrcholí paranoidní stav Camille. Na začátku čistý prostor je nakonec zanesen věcmi, prachem a kamením, dětskými hračkami a množstvím hlav, zatímco Camille se houpá oběšena na soše-figuríně bez hlavy.

Dalším důležitým motivem se stala voda. Voda jako pracovní náčiní sochaře (obstříkování hliněných soch, aby nezatvrdly apod.), ale především jako symbol života i lásky. Na scéně je ještě přítomen kovový lavor.

Otázkou bylo, jakými výtvarnými prostředky posílit ústřední postavy Rodina a Rose. Rodina nakonec výtvarně charakterizuje pletená šála dlouhá skoro dva metry, Rose pak pletací jehlice. Šála, kterou si tak snadno omotáme kolem krku, je obrazem závislosti na Rose, pletací jehlice pak znakem celoživotní domácí péče této prosté modelky, zároveň ostrý hrot jehlice značí útočnost Rose, této obhajovatelky svých milostných práv.

Důležitým principem byla také hra světla a stínu, výrazná světelná práce. Vedle jedné divadelní situace, postavené celé na stínohře, jsme se světlem pracovali tak, aby posilovalo tvorbu stínů postav a tím vznikal druhý plán. Rodin byl totiž novátorem ve svém přístupu k povrchu sochy a k využití jeho ploch k efektu světla a stínu. Svoji metodu nazýval *marcottage* (vrstvení). Rodin na svých sochách rozložil trojrozměrnou formu do tance obrazů a barev majících stejný výsledný dojem jako impresionistické obrazy.

Takto pojatá scénografie umožnila podtrhnout skryté významy divadelních situací i rozehrát pohybové obrazy inscenace.

12.4. Fyzický a výtvarný jazyk inscenace – detailní rozbor

„...Chtěla bych být doma a pořádně zavřít dveře. Nevím, budu-li moci uskutečnit tenhle sen, být doma... “ (dopis z ústavu)³¹¹

Fyzický jazyk inscenace ovlivnilo nejen vybrané téma a intence jednotlivých divadelních situací, ale také tvarovost a náboj samotných soch Claudel a Rodina. Anne Delbée ve svém románu často popisuje jednotlivé etapy Camillina života podle soch, na kterých Camille pracovala. Je to dáno samozřejmě tím, že se do tvůrčího procesu umělce vždy odráží momentální stav duše a řada soch se pak vykládá úhlem pohledu životních okolností autora.

Detailně jsme proto studovali celé dílo obou sochařů. Na prvních zkouškách se nám často sochy stávaly prvotním inspiračním zdrojem. Například jsme se postavili do pozice vybraného modelu a hledali, jaké tělesné impulzy tato pozice vyprovokuje. Na základě těchto impulzů jsme pak dále rozvíjeli fyzické jednání. Tato práce zanechala otisk v dílčích gestech i v celých choreografiích, formovala gestičnost postav. Neprovokovala nás jen forma soch, ale především jejich vnitřní náboj. V tomto ohledu je zajímavé, že intencí Claudel stejně jako Rodina bylo zachytit v soše pohyb. Oba byli fascinováni tancem a spontánním pohybem těchto zdánlivě zastavených kamenů. U Rodina to došlo tak daleko, že například jeho *Jan Křtitel* zachycuje kráčejího kazatele, a to hned dvě fáze jeho pohybu současně.

Při hledání divadelní řeči jsme pracovali rovněž s textem. Nakonec zůstal přítomen spíše ojediněle. Ještě po premiéře jsme totiž některé texty, zvláště ty, které říká matka a Rose, vyškrtli, neboť fyzická akce hovořila i bez nich. Skoro celý scénář vyšel z improvizací a z útržků textů z románů. Do scénáře jsme vložili báseň Paula Verlaina *Píseň podzimu*, která pro svoji zvukovou kvalitu zazní ve francouzštině. V následujícím rozboru ukazuji také vztah textu a pohybu. Uvádím texty celé, neboť jsou autorské a napomůžou pochopení výkladu. Pro přehled také přikládám strukturu kompozice.

³¹¹ In: Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998, s. 182.

Struktura:

	SAMOTA LINIE CAMILLE	LINIE CAMILLE - RODIN	DALŠÍ OBRAZY
1			PŘIJÍMAČKY – Prolog
2	SAMOTA – Prolog		
3		BUSTA	
4			MATKA – Modlitba
5		ATELIÉR RODINA	
6		MILOVÁNÍ	
7			MATKA – Chorál
8	SAMOTA + DRBY 1		
9		DISKUZE O UMĚNÍ	
10		ZRCADLO – Tvůrčí partneři Tvorba busty Rodina	
11			SOUBOJ S ROSE
12	SAMOTA + DRBY 2		
13		STÍNOVÝ OBR – Tvůrčí soupeři	
14		HÁDKA	
15		ROSE – Porno	
16		NĚHA – Rozchod	
17	SAMOTA + DRBY 3		
18			EXEKUTOR
19			SALÓN – Cirkus
20	SAMOTA – Final		

PŘIJÍMAČKY – Prolog:³¹²

Pracovní světla. Není signalizován začátek představení. Camille vstupuje na jeviště. Z hlediště dostává dotazy od člena komise, Robert³¹³ totiž sedí od začátku mezi diváky. Ti se tak stávají komisí (Robert oblečený do béžového trička a kalhot s nimi splývá). Camille stojí obnažená, vystavená stovkám očí, je nervózní. Již zde, i když v civilně pojatém tělesném chování, se objevují některé fyzické projevy Camille, které budou postupně zesilovány. Nervozita se projevuje mnutím prstů, Camille dlaní tře spánek, ostře zalamuje loket. Robert používá barvu hlasu Rodina. Není to tedy již Rodin, kdo Camille zkouší? Textově se již v prologu objevují stěžejní motivy hry (obr, hlava) a charakteristická povaha Camille (odpor, revolta, boj, touha po tvůrčí svobodě) ad.

Pro nás herce bylo velmi náročné začínat představení takříkajíc z nuly, bez ochranné hradby divadelního světla. Robert sedí od začátku uprostřed diváků, já

³¹² Jedná se o přijímací zkoušky na akademii École des Beaux-Arts.

³¹³ Při rozboru často pro přehlednost používám vlastní jméno herce, neboť se neustále proměňují postavy.

vstupuju mezi diváky, kteří se ještě baví, v pracovním světle. Svou nervozitu se snažím přetavit do impulsu nervózní Camille. Slovem prorážím bariéru a začíná tok divadelního představení.

Camille: Dobrý den. Jsem Camille Claudel. Narodila jsem se ve Fère 8. prosince 1864.

Komise: Ty šaty si upravte... Chcete se posadit? No tak stůjte. Proč jste tady?

Camille: Chtěla bych být sochařkou.

Komise: Proč?

Camille: Chtěla bych být sochařkou.

Komise: No ale proč?

Camille: Protože potřebuju dělat sochy. Protože ke mně kámen mluví, protože socha, to je pohyb zastavený v jediném okamžiku. Už od dětství mě kámen volá, nosím v hlavě sochu obra a jednou ji dostanu ven...

Komise: Jste idealistka, že?

Camille: Ne, sochařka!

Komise: Hmm, sochařka,... tak co to je dobrá socha?

Camille: To je taková socha, která se dá shodit z vrcholku hory a vůbec se nerozbije. Všechno, co se při pádu urazí je na nic.

Komise: To jsem taky četl. Michelangelo. Kdo byl největší sochař...

Camille: *(skočí do řeči)* Michelangelo.

Komise: ... podle vás 17. století

Camille: Bernini, Montañés, Pudget, Taca, Schlüter...

Komise: *(skočí jí do řeči)* 18. století...

Camille: ... ale tahle století jsou už překonaná. Chci dělat věci nově, nově postupovat, dělat sochy tak, jak je vidím já, ne tak, jak mi káží nějaká ustrnutá pravidla.

Komise: Máte vzory?

Camille: Michelangelo.

Komise: A co jste od něj viděla?

Camille: Zním jeho reprodukce.

Komise: Ale co jste viděla?

Camille: Nemohla jsem do Itálie.

Komise: A tohle, to je?

Camille: David a Goliáš.

Komise: Jo, to je ten váš obr.

Camille: Ne, to je jen malá studie.

Komise: Vy máte obrů plnou hlavu, slečno, že? Vy jste se učila u pana Rodina?

Camille: U koho?

Komise: U pana Rodina. No, budeme vám ho muset představit. Máte neuvěřitelně podobný rukopis. Myslím, že se bude divit. *(K divákovi zdeformovaným hlasem skřeta)* Co si o tom myslíte, pane kolego? *(ke Camille opět věcným tónem)* Vy nevíte, kdo je pan August Rodin, že ne?

Camille zavrtí hlavou

Komise: Je to náš největší současný sochař.

Camille: Nezájímá mě nějaký Rodin. Já určitě začala dřív než on. Modelovala jsem už v šesti letech.

Komise: *(s úsměškem)* Jemu je dvaadvacet.

Camille: *(se ušklíbne)* Stařec!

Komise: Vaše socha je překvapující. Proč nemá Goliáš hlavu?

Camille: David mu ji právě uťal. Hrozně ráda stínám hlavy.

Komise: A ta hlava je kde? ... Jste odvážná. Až příliš. Talent máte, to se nedá popřít. Ale tohle řemeslo potřebuje trpělivost, vytrvalost a fyzickou sílu. A to vy jako žena, hm.. Necháme si to projít hlavou, ale pokud jde o vaše přijetí, nezdá se mi, že bych v tom mohl něco udělat. Ale neztrácejte hlavu, vraťte se do svého dívčího ateliéru.

Všimněme si, že je k závěru v textu posilován motiv hlavy. Po otázce „*A ta hlava je kde?*“ nastává v textu dramatická pauza. Celý výstup je pak zakončen tím, že Komisař hází přes diváky Claudel hlavu zabalenou v béžovém hadru. Střih světla.

SAMOTA – Prolog:

Světelně potlumená scéna, laděná do modra. Zvuk kapající vody. Camille stojí se zabalenou hlavou na hrudi. Objímá ji oběma rukama. Jako by ji tížila její vlastní hlava, přenáší se z ní impulz do celého těla; Camille se velmi pomalým tempem vychyluje celým tělem do strany, ztrácí rovnováhu, padá, v pádu tělo vyrovnává. Tento fyzický princip ztráty rovnováhy jako obraz ztracení hlavy se několikrát opakuje, až Camille v pádu dosedá na pravé straně jeviště na židli pod sochu zavěšenou hlavou dolů.

Světelná změna střihem. Na Camille dopadá bílý čtverec vyřezaný světlem velikosti zhruba 1 m². Je to její svět samoty, její ateliér, v němž se zavřela v době, kdy u ní narůstala paranoia. Jak bylo výše řečeno, ocitáme se ve světě deformované reality. Tělesná pozice Camille si zachovala ono vyšínutí rovnováhy. Sedí, ale celé tělo inklinuje do strany. Prudký pohled na zabalenou hlavu, kterou drží v ruce a o níž divák ještě neví, že je hlavou. Rozbaluje látku, vyndává molitanovou hlavu chycenou ve stojanu na globus: „*Berlin, Londre, New York, Peking, Paris.*“ Točení hlavou a hledání měst jako na globusu ve velmi pomalém, až loutkovém pohybu je přerušeno v momentě, kdy Camille nachází Paříž. Paříž, kam se přestěhovala s rodinou, měla pro ni svébytné kouzlo, ale stala se jí také osudnou, neboť se v ní setkala s Rodinem. Hlava Camille se ostře zalomí směrem k hlavě globusu a celé tělo v nehybnosti rotuje na otočné židli. Hudba je zatím složena z útržků tónů, které se postupně spojují do melodie připomínající svou repetitivností hrací strojek; nostalgie harmoniky. Do ní se ozývají řezavé zvuky (zvuk ostrého předmětu o kámen). Melodie se v průběhu situace doplňuje o další harmonické hlasy.

Se slovem Paříž také vstává Robert, bere si na sebe šálu, znak Rodina, odnímá Camille molitanovou hlavu z ruky a odchází do temného středu jeviště. Nehybná Camille pokračuje v rotaci na židli. Když si všimne, že už nemá hlavu v rukách, podívá se vzhůru na sochu-figurínu, vyleze na židli a začne stejným rotačním pohybem odmotávat látku z hlavy na soše. Najde tam visící globus. Snímá ho a socha-figurína zůstává bez hlavy. Camille se mazlí s globusem, se svým snem. Robert, neutrální bytost, se šálou v ruce, odnímá z ruky Camille globus a místo něj jí ukáže šálu (znak Rodina). Než ji Camille stihne chytit, shodí ji Robert na zem.

V ten moment se spouští rytmizovaná hudba vycházející ze zvuku tesání do kamene. Camille po tomto dynamickém momentu opět velmi zpomaleně natahuje paži k šále ležící na zemi, s nohou spuštěnou ze židle vrávorá ve vzduchu a hledá pevnou půdu pod nohama. Když dosáhne její chodidlo země, přikutálí se Robert v podobě skřeta (obraz Camilliných vnitřních zmatků). Tento koketník i vysmívač s pokřiveným tělem a trhavými pohyby odhazuje šálu (Rodina) na jiné místo. Zároveň krade Camille židli (znemožňuje tak do budoucna Camille dosáhnout na svou sochu, své umění, svého obra) a staví židli do prostoru. Sedne si na ni, posměšně sleduje Camille v její snaze chytit šálu. (Podnětem k této situaci byla pasáž v románu, která líčí, jak mladé anglické dívky, které sdílely s Camille „dívčí ateliér“, popichovaly Camille, když jim vyprávěla o setkání s Rodinem). Nastává „škádlení“ v prostoru, v němž v rychlém pohybovém sledu Camille chytá šálu, až se jí do ní zamotají ruce, bojuje s ní, nevědomky vytvoří smyčku, do které dobrovolně skřet strčí hlavu. Ten pomalu protahuje páteř a proměňuje fyzický gestus do Rodina. Vysoký, pevný postoj s upřeným pohledem. Camille s úlekem pouští šálu. Střih. Změna světla do žluta, světlo silně ozařuje zeď (s Rodinem se bude až na výjimky pojit žluté svícení v různých variantách).

BUSTA:

Výchozí inspirací se stala nejen dálost, kdy Rodin poprvé navštívil Camille v „dívčím ateliéru“, ale také gestičnost hned několika soch: Claudelové *Torzo krčící se ženy*, dětská busta *Malá Chatelaine*, dále její nejmenovaná socha na fotografii z roku 1887 (kde ji právě modeluje ve svém ateliéru v ulici Notre-Dame-des-Champs) a Rodinova socha téměř totožná s prvně jmenovanou *Krčící se žena*.

Výstup je postaven na pohybovém principu, v němž jsou obě postavy zároveň sochaři i sochami. Rodin komentuje dílo Camille na jejím vlastním těle, tedy chová

se k ní jako k soše. Pokud chce Camille říci, že s Rodinem nesouhlasí, začne ostře formovat jeho tělo. Umělecká disputace je tedy zhmotněna do zápasu dvou těl, od jemné modelace až po ostře řezanou kontrapunkci částí těla. Pohyby sochaře jsou zároveň milostnými doteky, jako by Rodin ohledával samotnou Camille. Dotek a formování těla se přetavuje do milostného pnutí dvou bytostí.

Ukažme si vztah textu (který celý říká Rodin – učitel) a pohybu: Camille sedí na židli uprostřed jeviště a pozoruje Rodina, Rodin jí zaklání hlavu, sleduje úhel zalomeného krku (inspirace bustou *Malé Chateleine*): „*Působivá dětská bysta. Krk obnažený. Jemná modelace ucha. Ostře prořízlé oči.* (Rodin odstupuje, Camille se na něj zprudka podívá, jako by nesouhlasila s tím, co říká) *Síla pohledu.* (Je to tedy zdánlivé pokračování v charakteristice jejího díla, ale zároveň reakce na Camillin pohled.) *Úhel obličejů abnormálně otevřený. Profil je čistý...* (Rodin opět zaklání hlavu Camille, ta ji prudce vrací s pohledem upřeným na Rodina, jako by s jeho výroky nesouhlasila, Rodin opakuje pohyb – zápas.) *Často to opakuju, modelovat se musí jedině z profilu. Neustále znovu a znovu zkoušet profil. Lidské tělo není symetrické.* (Rodin pomalu jemným gestem zkoumá symetričnost těla Camille, jeho prst se spouští od Camilliny brady mezi ňadry až do jejího klína, Camille zmateně ucukne.) *...Naproti tomu ten váš David a Goliáš...* (Prudké gesto Rodina, ostře manipuluje s Camille, formuje části jejího těla do protipohybu.) *...to je příliš kontrastní, ostré, prudké a šlachovité... Při modelaci je třeba jemnost.* (Postupně modeluje Camillino tělo do sochy *Krčící se ženy*, jako by hledal tvar té sochy, nakonec ještě podkládá Camillinu ruku pod její ňadro. Všechny pohyby jsou velmi jemné a pomalé, doprovázené hudbou z hracího strojku. Camille, která pozorně sleduje počínání Rodinovo, občas v zaujetí vrací část svého těla na původní místo, Rodin ji ale opětovně formuje, až nalézá tvar sochy. Otáčí s nehybnou Camille na židli, sleduje svůj model) *...harmonie a plavnost...* (Rodin roztančí svými impulzy Camillino tělo, v jiné sošné poloze ji opět vrací na židli-stojan.) *Pozorujte kresby Michelangela... Mezi černou a bílou je spousta odstínů, tmavá šed', světlá, béžová...*³¹⁴ (Střihem nyní Camille začne dynamickými pohyby ovládat Rodina – metafora jejího uměleckého vidění soch. Rodin zůstává v sošné pozici plné kontrastů.) *Překvapuje mě kvalita vaší práce... Nechtěla byste pracovat u mě v ateliéru?* (Během předchozího textu si Rodin postupně sundává šálu. Ostrý

³¹⁴ Tento text jsme po několikáté repríze vypustili.

pohybový střih. Jako skřet změněnou intonací založenou na zvukové kvalitě hlásek zakončí scénu) *Univerzitní ulice č. 16.* Světelný střih.

MATKA – Modlitba:

Skřet skončí na levé straně jeviště u plechového lavoru s vodou. Zároveň sjede pletací jehlicí, umístěnou v lavoru, po jeho stěně. Řezavý zvuk. Světlo do modra.

Camille s úlekem odbíhá pod sochu. Pokřivený skřet se narovná do klečící matky. Hlava zakloněná směrem vzhůru, oči obrácené k nebi jako v prosebné modlitbě, i hrud' sevřená v sobě – obraz bigótní matky, pro nějž nám byla inspirací také socha *Staré Helen*. „Myslím na její krásný portrét, který jsem udělala ve stínu naší krásné zahrady. Velké oči, z nichž se dala vyčíst tajná bolest, duch odevzdanosti, který vládí v celém jejím výrazu, ruce zkřížené na kolenou v úplném sebezapření: všechno svědčilo o skromnosti, pocitu povinnosti dohnané až do krajnosti; taková prostě byla naše chudák matka. Nikdy jsem pak ten portrét už neviděla (o nic víc než ji!). Jestli se někdy o něm dozvíš, řekneš mi.“³¹⁵

Matka s pohledem stále upřeným vzhůru drhne šálou vodu rozlitou kolem lavoru. Pracující matka, modlící se matka. Ale v ruce místo hadru šála Rodina, toho zhýralce, se kterým chodí jeho dcera. Vstává, aniž změnila úhel pohledu i hlavy a miniaturními krůčky se přibližuje ke Camille pod sochou.

Camille vyjevuje svůj emoční stav skoky. Původně jsem v Camille demonstrovala, že se Camille snaží doskočit na sochu s paží nataženou směrem k soše, tedy snaží se dosáhnout na své umění, které jí matka upírá. Pokud jsem však od začátku zvolila popisné gesto napínání ruky směrem nahoru, tělo bylo rozkolísané a méně energické. Postupně se tedy tento výraz proměnil. Camille stojí pod sochou. Upřeně hledí před sebe. Začíná se odpoutávat patami od země, tento pohyb stále opakuje a rozvíjí, až se pohyb stává pravidelnými skoky, chodidla skáčí čím dál tím výš nad zem, přidávají se skoky s ohnutými koleny a až poslední pohybové gesto je natáhnutí ruky za sochou v momentě, kdy se matka „došourá“ k dceři a její ruku ve fázi napínání zachytí. Tento posun byl funkční v tom, že se prvek neopakuje, ale rozvíjí, crescenduje a je fyzicky v postupujícím tempu daleko náročnější. Já-herc jsem rychleji fyzicky vyčerpaná, hlasitě dýchám a moje tělo

³¹⁵ Dopis z ústavu. In: Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998, s. 61.

nejenže vysílá větší energii, ale svou náročností ukazuje také na vnitřní zápas Camille s matkou. Zápas o to být sochařkou.

Když chytí matka dceři ruku, mokrým šálem jí otírá ruku i tvář. Je to gesto, jako když dítěti myjeme tvář po jídle, ale je to svěřepé gesto, jako bychom chtěli sdrhnout lety nanesenou špínu. Razantním gestem pak matka odstrčí dceru směrem k latoru s jedinou větou, procezenou skrze zuby (zvuk strnulý stejně jako celé tělo): „*Běž si umýt ruce!*“ (Běž se umýt ze svého vztahu s Rodinem, vztahu s hmotou sochy). Po celou dobu se matka na dceru nepodívá. Scénu doprovází zvuk deště (jiná forma zvuku vody).

ATELIÉR RODINA:

Camille smočí ruku do latoru. Razantní světelná změna. Žlutá scéna, zadní stěna výrazně odráží stíny, zasvíceno je i hlediště. Nacházíme se v Rodinově dílně, ve které Camille začala spolu s ním pracovat. Všichni diváci se stávají součástí dílny, jsou modely. Umělecká práce je tu transformována do sportu. Učitel Rodin je sportovním trenérem, dává pokyny, „komanduje“, ale i povzbuzuje. Rychlá rytmická hudba. Rodin vstupuje mezi diváky, nastavuje si je jako modely, mezitím dává příkazy Camille (*Nářadí! Odlitky! Sádru!*). Těmito pokyny neustále nutí Camille měnit směr svého pohybu. Camille držící v ruce molitanovou hlavu vytváří na jevišti paralelu příkazům, které dává Rodin modelu-divákovi. Vše se zrychluje. Camille pod příkazy Rodina zrychluje pohyb do běhu. Oba využívají pro běh nejen jeviště, ale také postranní uličky mezi diváky. Rodin povzbuzuje sportovními povely: „*Makat, makat, dynamika! Linku, drž linii, sekej, makej, vydrž Kamilo, jed', budeš první, máš na to, pod', pod'. Jed'!!!*“ Dynamiku a napětí situace tu posiluje vysoká fyzická zátěž při běhu.

Oba končí uřícení u latoru, pod kterým Camille rozprostřela velké plátno. Rodin ji učí, jak udržovat hmotu vlhkou, oba foukají vodu na molitanovou hlavu, představující sochu. Toto pracovní zaujetí přechází ve škádlení, Camille vyprskne vodu na Rodina. Pomalu se zintimňuje světlo do modré. Zůstává však přítomné žluté světlo na stěně.

MILOVÁNÍ:

Rodin nechává napít Camille vody. Dlouhý pohled. Oba se do sebe zaklesnou. Jsou svými těly do sebe zapřeni na způsob bojových umění, mimo těžiště, vyrovnávají váhu vzájemným působením sil. Propuká milostný akt –zápas. Partneři

do sebe zapadají a pomalým, ale pevným způsobem si vzájemně ohýbají různé části těla, v prudkých střížích se opouští a znovu do sebe zapadají. Ve využití pozic nám byly opět inspirací sochy Claudelové i Rodina – *Věčný Idol* (dvě nakloněná lidská těla, mužská hlava zabořena do nader ženy), *Metamorfóza Ovidiova* (klečící muž, líbající ženu v náruči) i *Polibek*. Camille a Rodin jsou jako krabi, lezou po sobě. Je to vášeň i zápas duší. Akt koitu je znázorněn výskoky Camille na Rodina, mihotáním jejího těla, opakovaným náskokem, až Camille zůstane v náruči Rodina v zastavené poloze embrya. Rodin ji něžně pokládá na zem a nataženou ji zabaluje do plátna. Stříh. Hudba se zastavuje jakoby v tlukotu srdce. Kapání vody.

MATKA – CHORÁL:

Světlo barveno do modré jako při prvním zjevení matky. Začíná znít středověký chorál beze slov. Camille zabalená v plátně s vykukujícíma bosýma nohama působí náhle jako sevřená do svěrací kazajky, nemůže se hnout. Rodin, který při milování odložil šálu, proměňuje svůj gestus do matky. Matka přikleká ke Camille, vytírá s ní podlahu. Jak pohybuje tělem, zabaleným v látce, Camille – tělo úplně uvolněné – působí jako mrtvola. Matka šeptavým přidušeným hlasem říká: „*Ty couro! Couro! Špíno! Zavřít!*“ Drobnými krůčky, zrak upřený k nebi odchází pro objekt zabalený v hadru a zavěšuje ho na sochu. Camille zůstává nehybná.

Původně byla tato scéna doprovázená delším textem, který byl přednášen na způsob středověkého chorálu (text: *Kdes byla? Zase sis zamazala šaty. Já se z té holky zblázním. Pořád lítá v oblacích. Sochy, modely, toho se nikdy nedopravuješ atd.*). Nakonec jsme text vyškrtli a nahradili ho hudbou chorálu. Jedním z důvodů bylo, že Robert neuzpíval text natolik, aby vytvářel podporu situace, ale působil spíše neuměle. Hlavním důvodem však bylo, že do nahraného pomalého táhlého basového hlasu působily šeptavé stručné výkřiky matky daleko drsněji.

Trhavé pohyby těla oživují Camille, ta bojuje s plátnem (svěrací kazajkou), až se z něj vymaní. Stříh.

SAMOTA 1:

Samota – světelný čtverec u sochy, ostrý zvuk jehlice o lavor – přichází tedy v momentě, kdy se matka zmíní o uzavření dcery.³¹⁶ Psychická vyšinutost Camille je posilována výtvarným objektem zavěšeným na soše-figuríně. Po jeho rozbalení

³¹⁶ Matka nechala Camille ve svěrací kazajce odvést do blázince.

Camille nachází ptačí klec. V ní je místo ptáčka zavřená na bidýlku panenka; zalomená v pase visí hlavou dolů, stejně jako se Camille chvíli předtím zalomila o židli. Camille na panenku píská jako na ptáčka, sama se projevuje ptačími pohyby. Vyndává panenku z klece a s poblázněným smíchem jí trhá hlavu. Hlasem bláznů recituje Verlainovu báseň ve francouzštině *Píseň podzimu*. Ze tmy se vynořuje Robert ve skřetovském gestusu těla, dívá se do prázdné klece a s pokřiveným hlasem se ptá: „*To je ona?*“ Opět leitmotiv hudby jak z hracího stroju.

Od tohoto momentu po Samotě plynule nastupují drby společnosti. Další spouštěcí mechanismus, který přivedl Camille na hranici šílenství.

DRBY 1:

Camille ve žlutém světle dílny rozbaluje sochy. Skřet různorodou intonací – jako jednotlivé hlasy společnosti – ji komentuje. Inspirací nám tu byla socha *Povídalky*. Jsou na ní čtyři ženy, nakloněné k sobě v různých tělesných pozicích, s expresivním výrazem tváří. Od Camilliny civilní gestičnosti se odráží výrazná pohybová stylizace drbajících žen (velmi rychlé střihy z postavy do postavy). Robert přitom šeptá drby do rozbalovaných hlav, které postupně zaplní celé jeviště:

To je ona? Ano. Vypadá velice mladě. Kolik jí je? Stěží dvacet. A už mu stojí modelem, jo? To nevíte? Rodin ji přece požádal, aby mu pózovala. – Nahá! To je vulgárnost, ten Polibek! Už o nich mluví celá Paříž. Že se nestydí...! Ty modelky! Ale ona je prý sochařka? Sochařka! Sochařka?! /Tuto větu Robert říká utržené miniaturní hlavě panenky a poté ji zavře do klece, klec odnese/ Óóóó, slečna je sochařka! Ano, podívejte na tu jeho bustu, co sama udělala. Ženská! Ženská to je! Však jste to viděli. Rodin má oči jen pro slečnu sochařku. A přitom má ženu, tu Rose. Rodin jí půjčuje svůj vercajk.

DISKUZE O UMĚNÍ:

Fyzikalita tohoto výstupu vychází ze sochy Claudel *Valčík*. Muž a žena v tanečním postavení, těla výrazně inklinují do strany. Hlava muže opřena o šíji ženy, ženina tvář schovaná do šíje muže; dvě hlavy, dvě mušle. Rozdělili jsme však dvojici a nechali postavy roztáčet se odděleně v prostoru, které přitom hledí na molitanovou hlavu jako na sochu. Oba herci jsou zároveň zmnožováni stíny na zdi. Stín na zdi ovšem projektuje také bezhlavá visící socha, takže pohybem často dochází ke konfrontaci stínu živé Camille a obrácené Camille – sochy bez hlavy. Diskuze o umění je zároveň diskuzí o ženě Rose:

Camille: Vidím všechno jasně, až příliš jasně. Je to, jako bych viděla postavy vyřezané nožem, duše vyňaté z pouzdra.

Rodin: Víš, Camille, zemřel bych, kdybych ztratil hmat. Hmat je jediný nenahraditelný smysl.

Camille: Mám ráda kontrasty.

Rodin: Ruce nikdy nelžou.

Camille: Pozoruj ruce bez ustání a dozvíš se, co si lidé skutečně myslí. Kdo je Rose?

Rodin: Netlumte ošklivost a zchátralost stáří. Zastírání přírody je strach z pravdy.

Camille: Já nemám strach z pravdy, ať je jaká chce, Auguste. Kdo je Rose?

Rodin: Tvá dětská busta je úžasná, už tě nemá co naučit. Jestli má někdo udělat mou bustu, chci, abys to byla ty.³¹⁷

Také tento rozhovor se postupně krátil a zůstaly přítomné hlavě texty týkající se Rose. Ke krácení došlo poté, co více diváků komentovalo, že v kontextu působí věty estetizujícím dojmem. Zpětně se domnívám, že měl text zůstat v původním znění. Protože značnou eliminací textu naopak jako estetizující a do značné míry povrchní začaly působit pohyby herců.

ZRCADLO – Tvůrčí partneři:

Tato scéna je v podstatě gradováním scény předchozí. Tvůrčí souznění i soupeření Camille a Rodina se projevuje synchronními pohyby, najednou či posunutými v čase; oba se vzájemně ovlivňují, strhávají pohyb druhého. Camille vztahuje ruku k zavěšené soše, Rodin ji stahuje, oba padají. Opakování úsilí. Camille běží ke stěně, Rodin je u ní dřív, pohybem tlačí Camille k zemi. Na vteřinu náznak Rodinova *Balzaca*. Opakující se pohyb paží vzhůru značí potřebu dosáhnout své tvořivé touhy, ale paže se v jiném místě náhle neupínají k soše, ale k nebi. Paže a za ní celé tělo se stahují do sochy Rodinova *Myslitele*. Rodin stojí, Camille leží, odraz jak na vodní hladině. A opět socha v pobybu, tentokrát Camillina *Hluboká myšlenka*; hlava skloněná, paže v loktech pokrčené – rukama jako by si chtěla chránit hlavu. Camille je nyní u zdi, zády k publiku; tentokrát je to Rodin, kdo leží na zemi, hlavu zakloněnou, dívá se do lidí (tedy totožné gesto z jiného úhlu pohledu). Zápas o velikost velikánů. A opět natažená paže provokuje sérii pádů, až Rodin udělá opakovaně rukou gesto stětí hlavy (Rodinova socha *Stín z Brány pekla*), Camillina hlava pokaždé podklesne. Oba se postupně vracejí do gestusu *Valčíku z Diskuze o umění* a poprvé se jejich těla v tanci spojí.

³¹⁷ Claudel ji skutečně vytvořila.

Tvorba busty Rodina:

Krátká přechodová scéna, znázorňující modelování busty Rodina. Camille si nastaví hlavu Rodina a hledá po prostoru molitanovou hlavu, která by ho nejlépe vystihla. Když ji má, odchází k židli pod zavěšenou figurínou a začne se dívat na svůj výtvar. Rodin sundává šálu, přichází k latoru, vyndává pletací jehlici. Bodavý zvuk. Střih. Změna světla.

SOUBOJ S ROSE:

Ostré červené světlo s příměsí žluté na zdi. Rodin se mění v Rose – jejím charakteristickým fyzickým znakem je pokrivená hlava sklánějící se na pravé rameno. Pohybový i řečový rejstřík Rose byl inspirován slepicí. Ostré pohyby loktů vplétají jehlici do šály. Houpavá chůze, prohýbání páteře (které se při jejím dalším nástupu zesílí až do lascivních pohybů). Bodavý táhlý nekonečný zvuk, do kterého postupně přibývá rytmu.

Všimněme si, jak dlouhý text stál u počátku:

Camille: Rose?!

Rose: Ano, Rose! Jeho Rose! Chtěla jsem vás vidět. Poběhlce! Zlodějko! Nejste jediná. Bylo jich víc... Prospěchářko! Všechno se naučil ode mě! Teď je to lehké, mít ho! Ne, maličká. Jen poslouchejte. Chcípali jsme hlady. Bydleli jsme ve stáji. Já šila, abych vydělala peníze. Nevydržoval si mě. Nikdy si mě nevydržoval... Máčela jsem sádru, vedla jsem účty. Z tebe strach nemám, ty děvko! Nikdy mě neopustí, nikdy, slyšíš? Já ho měla mladého, byl mladý, když jsem ho poznala. Děvko! Děvko! Jiné jsem snesla. Všechno jsem snesla. Modelky, paničky. Jemu záleží jen na jediné věci, na jeho práci. Jenže u tebe to je něco jiného. Zabiju tě. Ty jsi sochařství samo. Kdekdo o tobě vykládal. Zničím tě! On je uhranutý. Podívej se na ten dům, co ti koupil. Nestydíš se, když já chcípám hlady? Děvko, děvko! A co náš syn, ty jedna špinavá příživnice, frajerko... A ty si modeluješ, ty se ho opovažuješ zpodobnit. Počkej!

Na závěr z něj zbude jen několik útržků vět („Ty ty ty ty pičko.... Děvko.... Jak se opovažuješ. Jeho.... Nejsi jediná.... Ty jsi jiná, je tebou posedlý“), neboť fyzický materiál výstupu hovořil sám o sobě: Rose bodá jehlicemi Camille, ta na impulzy reaguje. Camille si všimne šály, zápasí o ni. Rose různě do ní Camille zamotává, podtrhává jí nohy, vláčí ji za sebou. Šálou se snaží strhnout bustu Rodina; je to fyzické jednání, které sděluje, že Rose vadí, že Camille zpodobňuje Rodina a není potřeba textu. Camille chce bustu zachránit, je chycena do smyčky šály a škrcena. Ale je tu také aktivita Camille a další „řeč těla“: Když Camille zadupne šálu, pohybem po ní nutí Rose, která ji drží, aby se postupně, jak je tažena šálou dolů, skláněla – tedy aby se sklonila před Camille. Rose však šálu vytrhne, běží k bustě a zabodne do její hlavy jehlici. Jako technika woo-doo

reaguje Camille na bodnutí vlastním tělem. Ostrý zvuk se rozplývá do echa a s ním i Rose, skřet odbíhá do prostoru.

SAMOTA 2:

Přichází další klíčový zlom v událostech Camille. *Samota* se vrátila po *Matce*, nyní přichází po konfrontaci s Rose (Rose Beuret Camille údajně navštívila v ateliéru, kde skutečně došlo k fyzickému souboji žen). Camille přichází do světelného čtverce pod zavěšenou figurínu k bustě Rodina se zabodnutou jehlicí (hlava z předchozího obrazu). Při pohledu na bustu Camille prudce padne její vlastní hlava na stranu, přitáhne si k pravému uchu rameno, jako by se bála, že jí hlava opravdu upadne. Vytahuje jehlici z busty, ale je to její tělo, které se přitom napíná. Odhazuje jehlici pryč. Snaží se bustou dosáhnout k zavěšenému tělu figuríny. Neúspěšně. Objevuje se rarah, opět sportovní trenér (je to její pokřivená vzpomínka na Rodina). Vrací se hudební leitmotiv samoty (princip hracího strojku). Trenér podkládá pod zavěšené tělo basketbalový koš a píšťalkou diriguje Camille, která se snaží trefit do koše, hlava však vždy propadá košem dolů.

DRBY 2:

Spouštěcím momentem *Drbů* je tentokrát světlo a na rozdíl od *Drbů I*, je to nyní Camille, která se k hlavám tělesně vztahuje. Hlavy tu díky světlu, které je „oživuje“, začínají plnit roli loutek.³¹⁸ Rodin nasvětluje jednotlivé hlavy baterkou, zároveň osvětluje i diváky; je to reflektor světla jako odhalení, zkoumáček.

Slečna Claudelová darovala muzeu sousoší v rodinovském stylu.

Její dílo nepostrádá velikosti, je až tři a půl metru vysoké.

Křivky Claudelové si prohlíží celá Paříž.

Odhalení. Claudelová pravou rukou Rodina.

Rodin vystavil v salónu obřího Balzaca. Claudelová letos chybí.

Vždycky bude dělat jenom Rodina.

Musil přiložit ruku k dílu.

Je koneckonců jeho žačka. Všechno ji naučil.

I to ostatní, jak se zdá. Byl by hloupý, kdyby si to upíral.

Claudelová je geniální jako velice geniální muž.

Šok. Tato patina stála 100 franků. S kbelíkem cukru a vody by se dalo dosáhnout stejného efektu.

Marně se snaží vystoupit ze stínu svého učitele.

Sochy Claudelové – mužsky pojaté. Dějala je skutečně žena?

³¹⁸ Inspirací tu byly popisy v románu spisovatelky Delbée, jak Camille ráda chodila Paříží, pozorovala loutková divadla. Ulici a lidi v ní vnímala jako přehlídku loutek.

Fraška v salónu. Dvě identické busty. Claudelová od Rodina, Rodin od Claudelové. Šakuntala. Sádra. Autor: slečna Camille Claudel. Čestné uznání. Zaujímá dnes první místo, tedy jedno z prvních.

Během posledních replik stoupá dynamika fyzického jednání Camille, která se snaží zadupáváním hlav umlčet jejich slova. Je to dynamika stříhů světla, v nichž jsou zachycováni i diváci, kteří se tak stávají účastníky drbů, zástupně za celou společnost. S poslední replikou končí Camille u zdi v soše *Stín v rohu ohně* – hlava opřená o zeď, ruce bezvládně leží v klíně. Je chycena do světla jako u výslechu.

STÍNOVÝ OBR – Tvůrčí soupeři:

Světlo baterky, ozařující Camille u stěny, se proměňuje do kruhového světla reflektoru. Rodin, stojící před reflektorem (vpředu jeviště) promítá svůj obří stín na zeď, Camille nalepená na zeď stín nemá. Je to dialog stínu a fyzické osoby Camille, která vedle obřího stínu vypadá jako malá holčička. Je to dětská hra na škádlení – stín sklánějící se ke Camille ji hladí, popichuje, lechtá, poplácává, proměňuje ji v panenku točící se na strojku, tento obr ji sežere, Camille mu to vrací pěstičkou mezi oči. Vládne gestičnost malých dětí, tleskání, vyhrožování vztaženým ukazováčkem. Je tu však paralela i s „živým“ Rodinem, neboť vidíme Roberta před reflektorem, jak Camille ovládá. Když Camille nabízí stínovému obrovi ruku, je to Rodin, který přichází ke stěně, zmenšuje se jeho stín, až s ním úplně splyne. Zápas o velikost tvůrců je tu přetaven do zápasu o větší stín. Když jeden z nich odstoupí dále od zdi, stín se zvětší. Nastává odbíhání od zdi, impulzem do těla tlačí jeden druhého zpátky, oba se předhánějí, kdo bude mít větší stín. Až Robert skončí opět před reflektorem a obr ve stínu chce šálou jako gilotinou setnout Camille hlavu. Camille však nakonec zachytí toto světelné kyvadlo, stahuje stín šály dolů a přitahuje si tím k sobě od reflektoru reálnou osobu Rodina. Zůstává opřena hlavou o zeď s rukama nad hlavou jako Claudelové *Hluboká myšlenka*. Když Camille vztáhne oči k přistoupivšímu Rodinovi, uvidí šálu (tu připomínku Rose). Končí dětská hra.

HÁDKA:

Nyní pro Camille šála, neustále omotaná kolem krku Rodina, znamená již věčnou přítomností Rose. Výčitky Camille jsou tu převedeny do fyzické akce, založené na dupání vždy na místo, kde je některá část těla Rodina. Přirozený rytmus fyzického jednání je podložen ještě potměněle pulzujícím rytmem hudby.

Zatímco Camille urputně zesiluje dupání nohama, Rodina začíná hra bavit; jsou to provokativní odskoky, pohupování těla svou nevážností kontrastní k dupání Camille, již zesilující dynamika a tenze těla vyprovokuje nakonec k zařvání. Princip úderů se přenáší na zeď, obrací se proti Camille. Kde má Camille ruku, tam padne úder, Camille částmi těla v prudkých reakcích uhýbá. Je to série ostrých impulzů do těla, které neustálým zvětšováním rozpohybují těla v prostoru a přivedou je až k sérii pádů. Ataky Rodina se pomalu proměňují ve škádlení, usmíření.

ROSE – porno:

Rodin modeluje Camillino tělo, ve vlnovitých pohybech jí otvírá klín. Camille v pozici drží jako modelka, aby ji v této erotické poloze zastihl ostrý zvuk jehlice o lavor. Rodin přerodivší se do Rose, lascivními pohyby bordelových slečen se ukájí o šálu.³¹⁹ Camille reaguje během, chce utéct tomu všemu, zbavit se toho; v křečovitých záchvěvech padá na zem, na dílčí chvíle přejímá ony vyzývavé pohyby děvky, sama otevírá klín a znovu v prudkých návalech stahuje nohy zpět. Vytrhává Rose šálu z ruky, křečovatí a opět dochází k tělesnému uvolnění. Je to vnitřní zápas Camille, která drhne šálu ve vodě, vrhá ji po Rose, škrtí ji, aby v proměňujícím se světle a fyzikalitě poznala v Rose Rodina.

NĚHA – Rozchod:

Objevuje se nostalgické modré světlo – něha i odpuštění, láska i rozchod. Je to socha *Opuštění* i *Vertumne a Pomone*, tělo ženy zalomené nad klečícím mužem; je to touha i nenaplnění, bolest i rozloučení. Jsou to sypající se těla sochy *Úpěnlivě prosící*, znovu se snažící vybuchnout, ale jen na vteřinu, do životní síly vztahu. Je to *Zralý věk*, socha, kde klečící žena prosebně vztahuje ruce za mužem, který, již s tváří odvrácenou, je odváděn černým andělem, tou stále přítomnou Rose. Jsou to křečovité pohyby Camilliných rukou třoucích se o spánky hlavy, jako by se snažila udržet rozum, udržet sílu. Jsou to *Měšťané z Calais*; proud impulzů vztahuje těla k sobě a zase je oddaluje; *Brána pekla* s napínajícími se těly, vztahujícími se do prostoru, toužícími opustit bránu; *Marnotratný syn* s rukama vzpínajícíma se k nebi i *Věčný idol* dvou objímajících se těl. Je to prosba i únik, něžné přitahování i ústup, směs vln i křečovité stahy těl; je to prudké ohmatávání i nabízená pomoc vztáhnout ruku k soše; jsou to ruce, které chtějí pohladit, ale jen změř

³¹⁹ Inspirací tu byla pasáž v románu, popisující situaci, kdy Camille „nachytala“ Rodina s modelkou Yvette při pohlavním styku.

nekoordinovaných pohybů se dotýká tváře. A nakonec zbývá pouze Rodinovo nehybné tělo a Camilliny prázdné ruce. Když chce Camille impulzem přimět klečící tělo, aby se pohnulo, přivodí jen jeho pád – poslední hřeb do zdi Camillina šílenství.

SAMOTA + DRBY 3:

Camille v samotě rozmotává další hlavu, do látky připevněné k hlavě vstupuje skřet a proměňuje se v loutku. Tentokrát si sama Camille vymýšlí drby. Její rozhovor s loutkou, groteskně pojatou, je obrazem její zesilující se paranoie.

Camille: Dnes v noci se dva chlapi pokusili vyrazit moje okno... (*Loutka se v hrůze odkloní*)... Poznala jsem je... (*Loutka poslouchá*)... jsou od Rodina...

Loutka: Ahaaa...

Camille: Vadím mu, chce se mě zbavit. (*Loutka panicky obíhá Camille.*) Přikázal jim, aby mě zabili. (*Loutka vykřikne a spadne, přehnaným gestem bouchá hlavou o zem.*)

Camille: Chybíš mu. Chybí ti. (*Loutka se rozklepe. Pomalu se zvedá se k noze Camille.*)

Camille: Poslal na mě dokonce i bouřku.

Loutka: (*se křížuje*) Kristova noho, Kristova noho.

Camille: Vyplavil mi celý ateliér... (*Loutka začíná natahovat k pláči.*) Chce mi zničit mé dílo... (*Loutka vybuchne pláčem, smrká do nohy Camille.*)

Camille: On jediný ti rozuměl... (*Loutka obchází Camille.*)

Camille: Bojí se mě...

Loutka: (*na druhé straně*) Baf!

Camille: (*se lekne*) Bojí se, že budu lepší než on...

Loutka: Chachacha.

Camille: Nedá mi pokoj ani v noci. (*Loutka: Ich!*) Leze mi do snů (*loutkaL: Och!*) a úžasně se tím baví. (*Loutka: Ach!*)

Camille: Chce ti uspořádat soubornou výstavu. (*Loutka líbe nohu, Camille ji odkopne.*) Je to jen záminka, aby mi mohl ukrást mé nápady. (*Loutka: Jo.*)

Camille: (*Loutka střídá strany, ze kterých naslouchá zvědavě Camille.*) Závídí mi, obdivuje tě, závídí. Ta busta, co ti udělal, je krásná. Pane Rodine, (*pauza*) myslíte někdy na mě? (*Louka pobíhá ze strany na stranu. Rodin vystupuje z loutky, suše prohlásí.*)

Rodin: Jo.

EXEKUTOR:

Je to obraz exekutora, který Camille přišel zabavit majetek; ale je to Rodin, kdo to činí (tak, jak to viděla nemocná Camille). Je tu opět sportovní prostředí. Rodin kope do hlav jako ve fotbale, Camille se snaží vracet hlavy zpět na původní místo. Když Rodin vezme do náručí většinu hlav, stejný fyzický gestus zaujímá i Camille, ale ruce má prázdné. Když Rodin hlavy pomalu pouští z rukou, s každým úderem hlavy o zem Camille reaguje, jako by jí vráželi nůž do těla. Nakonec Rodin zahazuje všechny hlavy pryč. To je také spouštěcí moment finálního výstupu a šílenství Camille.

Camille rozbaluje další hlavu. Ta chrochtá a chodí po čtyřech, pohybuje přitom ústy a nosem jako prasečím čenichem.³²⁰ Camille s chodící hlavou sochy-prasete komunikuje. Mezitím Rodin rozvěšuje po prostoru další zabalené hlavy na provázky, chystá soubornou výstavu Camille.

SALÓN – CIRKUS:

Finální výstup – panoptikální pouť – je založen především na vizuálních metaforách a bizarnostech, podtrhávajících zmatenou směs myšlenek, je to „deliriózní stav Camille založený na mylném chápání skutečnosti a imaginace.“³²¹

Výstup je opřen o trojí násobení metafory: repliky odkazují zaprvé k charakteristice reálných soch Claudelové, zadruhé k pikantním okolnostem Camillina života, za třetí k výtvarné stylizaci molitanových hlav. Tyto texty vznikaly během improvizací. Do značné míry je vymýšlel Robert. Jeho fyzický gestus po celou dobu tohoto výstupu je velmi variabilní, jako by se v kurátorovi promítaly všechny postavy, od skřeta přes Rodina až po všechny hlasy drbů. Na gestičnost těla reaguje také hlas, význam slova je opřen o značnou zvukovou stylizaci řeči. Všechny podoby Roberta, motivy i dílčí prvky inscenace se sloučí na závěr v paranoidním stavu Camille.

Kurátor: *(přehnaným patetickým hlasem, připomínajícím Rodina.)* Vážené dámy, vážení páni. Je mou velikou ctí přivítat vás dnes zde v tak hojném počtu v tomto krásném sále při příležitosti otevření souborné výstavy slečny Camille Claudel.

(Vidíme Camille u prasete. Robert tleská. Potlesk je dlouhý natolik, že donutí i diváky, aby se roztleskali. Tím se stávají sami účastníky vernisáže.)

Kurátor: Mně osobně připadla ta veliká čest odhalit první exponát této výstavy *(zadrhávajícím se hlasem, dojatě odhaluje sochu)* – na čestném místě – zde v popředí – *(rozbaluje)* napovím, je to busta – Augusta Rodina.

(A je to opět Rodin, který je chválen, vyzdvihován, a to na souborné výstavě Claudové. Navíc kurátor bustu staví před tvář Camille, čímž ji zakrývá) Fenomenálního umělce, mistra s velkým M, giganta sochařství, který ovlivnil generace umělců následujících i předchozích umělců.

Michale, Můžeme. *(Robert poklepe na hlavu, ta se rozezní jako mikrofon. Od tohoto momentu je hlava mikrofonem a veškerý hlas je různě deformován.)*

1. HLAVA – střelnice

Kurátor: A nyní autorka sama odhalí následující dílko Povídky.

(Camille rozbaluje hlavu. Začíná pouťový výstup a návrat hudebního leitmotivů.)

³²⁰ Lucia vypreparovala hračku prasete, takže molitanová hlava toho byla schopná.

³²¹ Heslo Camille Claudelová: https://cs.wikipedia.org/wiki/Camille_Claudelová/, ke dni 25. 7. 2015.

Slečinko, slečinko, slečinkoooo... přistupte si, nebojte se, vystřelte si růži. Poslední výstřel z ateliéru autorky. (*Camille vyndává z hlavy dětskou pistolku.*) Dílo nabité významy a symbolikou. (*Camille zkusí vystřelit na pohybuující se hlavu.*) Ajajajaj. Těsně vedle. Pokus druhý... Výbušné detaily, explozivní křivky. (*Pokus druhé střely.*) Haha, ajaja. Vy se ale vyznáte... Pokus třetí a poslední. Zastavený pohyb. (*Pokus třetí střely.*) Výborně, výborně, první cena, první cena... (*Z úst hlavy vypadne růže.*) Roooose. (*Hlava skřehotá, Camille po ní střílí, hlava padne, ale tím, že je zavěšena, zůstane se houpat na provaze – aluze na následné oběšení Camille.*)

2. HLAVA – dítě

Kurátor: A dílko následující. Tento kousek pochází z raně plodného období autorky a obsahuje prý v sobě zárodek génia. Sám Rodin při spatření tohoto díla poznamenal – cituji německy: „Camila, das ist vertig.“

(*Nahoře v hlavě je dětský strojek, Camille točí kličkou, poslouchá, pak otočí hlavu vzhůru nohama. Ve vydlabané hlavě je gumová hlavička panenky – miminka. Rodin píská, hal mikrofonu. Rodin vytrhává hlavičku – aluze na Camillin potrat, běží s ní k divákům.*)

Děti – Klaaaun! Speciální kouzlo pro vás – chromozomální génus!

(*Robert pumpuje gumovou hlavou, na místě krku jí narůstá gumový preservativ, Camille se snaží zachránit sochu, zůstane jí však v ruku jen vyfukující se balónek.*)

3. HLAVA – jídlo:

Dílko další, následující. (*Camille chce uchránit sochu, aby ji zase kurátor nezesměšnil. Kurátor uteče k jiné.*) Těsně vedle. Těsně vedle... Občerstvení, občerstvení. Umělecká delikatesa. Toto dílo vzniklo v soukromém Rodinově ateliéru. Jeho vznik provázejí pikantní okolnosti. (*Průběžně krmí Camille salátem. Camille sejme vrchní lebku, dá si ji na hlavu.*) K tomuto dílu vzhlížejí s nábožnou úctou generace umělců.

4. HLAVA – řehtačka:

Kurátor: Ale, ale, ale, kampak se nám zatoulala mrška jedna, mrška jedna. Busta staré Helene. Dílo plné vzdušných kreací a s tak údernou tvář. (*Kurátor bouchne do hlavy, ta se otáčí jako řehtačka, kterou má v sobě zabudovanou. Zvuk. Camille rozšroubovává víčko v hlavě, fouká bubliny jak z bublifuku.*) Jéé bublinaaaaaa (*silná deformace zvuku.*)

5. HLAVA – kouzla:

Kurátor: A nyní... tato kouzelná kompozice. Sousoší Perseus a Medúza. Také by vás zajímalo nahlédnout při tvůrčím procesu do hlavy samotné autorky. A zjistit co se tam skrývá? (*Camille vytáhne z hlavy myš, se zapištěním ji odhodí. Kurátor jako skřet k ní běží, zadupne ji, chechtá se*) Slečinko, slečinko, vytáhněte si kartičku. (*Camille tahá postupně z úst hlavy karty*). A výborně, výborně, matička tě zavrhne a blázinec a dlouho blázinec a smrrrrt. Kráááásný osuuud... Toto dílo je inspirováno sochařskou legendou medúzou, která pohledem jediného oka dokázala proměnit vše živé v sochy. A ty sochy byly tak krásné, že se z nich všichni rozplakali. (*Kurátor pateticky pláče, vytáhne kapesník z oka hlavy, z druhého oka teče stříkačkou voda jako slzy. Vzápětí se bláznivě rozchechtá.*) Hahahaha. (*Skrze uši hlavy profoukne gejzír konfet.*)

SOCHA: A pozooooor. Záááávěr. Grand finalllll. Dílo největší a poslední, které autorka nikdy nedokončila. Obrrrrr.

Zvuk se postupně rozhalovává, skřet rozkývá všechny zavěšené hlavy, scéna padá pomalu do tmy a zůstává zasněžená jen velká socha-figurína. Camille k ní pomalu směřuje.

SAMOTA – final:

Camille chce dostat svého obra. Razantními žádoucími i bezmocnými pohyby doslova trhá látku z hlavy. Místo hlavy se však z látky vysype hromada kamení, prach, zvuk padajících hrud (obraz rozbití soch). Camille strhne židli, ta s bouchnutím padne. Camille se zachytí sochy a zůstane viset jako oběšená na laně, zatímco padá světlo a ve tmě slyšíme jen zvuk vrzající houpající se sochy.

*„Tohle není mé místo uprostřed toho všeho, musím se z toho prostředí dostat; dnes po čtrnácti letech takového života se velice důrazně dožaduji svobody.“
(dopis z ústavu)³²²*

³²² Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998, s. 278.

13. TEXT V POHYBU: MEZINÁRODNÍ PROJEKT SARAH KANE OČIŠTĚNÍ/DEPURADOS³²³

„Všichni jsme v minulých životech, v minulých tělech, vraždili a byli vražděni. Jeskyně byla včera, jsme stále jeskynní lidé. Žijeme vrstvený archaický příběh násilí. A v takzvaných uměních ten příběh vydecháváme.“³²⁴

Po své zhruba osmileté zkušenosti s režii a po vytvoření řady inscenací nejrozličnějšího charakteru, musím zkonstatovat, že jsem se asi nejpravdivěji dotkla divadla v antropologickém slova smyslu v inscenaci *Očištění/Depurados*. I po osmi letech ve mně zůstává hluboce vryta. Odrazila se v ní totiž spolupráce celého tvůrčího týmu, intenzivní zkoušení, důsledná mentální a fyzická práce všech zúčastněných; zůstal v ní ukrytý celý složitý proces hledání a zkoumání tématu. V určitém slova smyslu dokázala tato inscenace překročit hranice jevového světa, během zkoušení jsme měli možnost zažít probuzené nevědomí a v ojedinělých momentech stav transcendentna.

Nápad na uskutečnění mezinárodního pohybového projektu vznikl ještě za mého studijního pobytu v Barceloně. Chtěla jsem využít syntézy dvou rozlišných divadelních přístupů a mentalit českého a španělského prostředí, ve kterých jsem dlouhodobě žila a působila. Oslovila jsem proto ke spolupráci své spolužáky z katedry pohybového herectví na Institut del Teatre a některé bývalé spolužáky z DAMU v Praze. V česko–španělském projektu však nakonec hráli herci více národností: české, slovenské, španělské, katalánské a uruguajské. Spolu s produkční Šárkou Maršíkovou jsem pak zprostředkovala kontakt mezi Divadelní fakultou AMU v Praze a Institutem del Teatre v Barceloně.

Zvolila jsem hru Sarah Kane *Cleansed* (*Očištění*, někdy též *Vyčištěno*), na kterou mě několik let předtím upozornil režisér Lukáš Trpišovský a na kterou jsem tyto roky sbírala odvalu a sílu. Premiéra se po tříměsíčním intenzivním zkoušení konala v divadle DISK 28. dubna 2010.

³²³ Tato kapitola vychází ze studie, která byla otištěna ve sborníku *Divadlo a interakce IV*. Pro účely dizertační práce však byla rozšířena. Viz Riedlbauchová, V.: *Expresse – pohyb – rituál v Očištění/Depurados Sarah Kane*. In: Klíma, Miloslav a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2010.

³²⁴ Vangeli, N.: *Kráska násilí*. V rukopise.

13.1. Prostor textu, aneb hledání dramaturgie

„Někdy se otočím a zachytím tvou vůni a nemůžu jít dál, nemůžu jít dál bez toho, abych dala najevo tu odporně silnou bolest, strašnou touhu za tebou.“ (Sarah Kane: *Psychóza ve 4.48*)

„Existují dva typy dramatiků. Dramatikové prvního typu hrají divadelní hrátky s realitou. Druhý typ dramatiků mění skutečnost... konfrontuje nás s absolutnem v lidské zkušenosti, abychom se jeho prostřednictvím snažili pochopit, co jsou lidé a jak vytvářejí humanitu... Sarah Kane byla dramatičkou druhého typu.“³²⁵

Prvním krokem k vlastnímu jádru inscenace, jedním z těch nejzávažnějších, byla dramaturgie. Ta byla v případě hry *Očištění* obzvlášť náročná, a to hned z několika důvodů. Prvním problémem bylo vlastní pochopení textu, který je nesmírně komplikovaný, plný metafor a skrytých podtextů, a který byl většinou čtenářů a divadelních tvůrců špatně interpretován jako text naturalistický. Náročné bylo rovněž hledání textového řešení při používání dvou jazykových kódů, neboť text byl kombinován z českého a španělského překladu. Třetím problémem, který souvisí se dvěma výše řečenými, bylo hledání cest, jak slovo umocnit a převést do pohybových a vizuálních metafor. Právě tyto metafory totiž měly tvořit poetiku a dynamiku inscenace a do určité míry dopomoci k porozumění textu.

Při interpretaci vlastního textu bylo důležité si uvědomit, že Sarah Kane, která šokujícím způsobem vstoupila v devadesátých letech 20. století na britská jeviště, dostala jen neprávem nálepku „coolness dramatiky“, charakteristické krutostí a otevřenými sexuálními scénami. Tato nálepka pak odvedla v případě Sarah Kane pozornost od obsahu k použitým prostředkům. Její hry jsou přitom plné divadelní imaginace, blízké expresionismu a Artaudovu krutému divadlu, Beckettovi i Shakespeareovi.

Všechny její hry vyvolávaly bouřlivé reakce, zvláště kvůli velmi silným obrazům násilí a hnusu. Mnozí z kritiků ale přehlédli dvě věci: „že to jsou z její strany opravdu *obrazy*, jakési básnické květy zla odpovídající konci dvacátého

³²⁵ Bond, E.: Sarah Kane a divadlo. In: S. Kane, *Psychóza ve 4.48*. Národní divadlo, Praha 2003, s. 15.

století, a za druhé, že jsou to zřejmě její velmi osobní noční můry, mezi nimiž sebevražda ji očividně děsí a fascinuje nejvíc.³²⁶

Nejinak tomu bylo v případě hry *Očištění*. Vedle zdrcujících kritik, hodnotících ji jako „nejzvrácenější hru dekády“, někteří britští novináři pochopili podstatu *Očištění*, když napsali: „Zacházení s obrazy a metaforami řadí Sarah Kane stranou většiny ostatních autorů její generace“; nebo „Kane je pravdivým básníkem divadla. Má odvahu nás vzít na nejhlubší, nejtemnější místa překvapivým divadelním jazykem.“³²⁷ A právě tento její bohatý divadelní jazyk jsme v naší inscenaci chtěli podpořit tím, že budeme využívat celé řady výrazových prostředků, že podtrhneme její poetiku zpřítomněním obrazů na scéně; že vytvoříme pohybovou a vizuální báseň, v níž dojde ke spojení duševních a tělesných procesů, v níž pohyb, hlas, zvuk objektů, hudba a světlo dokážou podlehnout silné a jednotné vizi.

Postavy hry *Očištění* jsou vystavovány tvrdým zkouškám, při nichž Tinker, podivný doktor a tyran v jedné osobě, zkoumá skrze „léčbu“ hranice člověka, tedy co vše je schopen člověk obětovat pro lásku. Sama Sarah Kane, která si v *Očištění* i zahrála představitelku Grace, řekla, že postavy hry „vyzařují velkou lásku a jdou za tím, co potřebují. Překážky na jejich cestě jsou extrémně nepříjemné, ale to není to, o čem se hraje. Je to touha, co lidi pohání.“³²⁸

Touha se stala také hlavním tématem celé inscenace, a to především touha po lásce. Lásky se tu přitom objevuje v rozličných podobách – homosexuální láska Carla a Roda, sourozenecká, snad incestní láska mezi Grace a Grahamem, platonická láska retardovaného chlapce Robina ke Grace, v níž vidí obraz svojí matky; v postavě Ženy pak láska tělesná, promiskuitní a zároveň toužící po opravdovosti. Ani jedna z těchto podob lásky není však jednoznačná, každá z nich v sobě nese další možnosti výkladu. S jakýmkoliv projevem lásky doktor Tinker experimentuje na způsob brutálního výzkumu, sám je však stíhán stejným citem, kterému se nelze ubránit, tedy touhou po čisté lásce. „Všechny její hry jsou o lásce. O její potřebě, o jejím nedostatku, o hledání jakékoli lásky, včetně lásky

³²⁶ Koliňová Havlíková, L.: Netoužím po smrti, žádný sebevrah po ní netouží. In: S. Kane: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 9.

³²⁷ Koliňová Havlíková, L.: Netoužím po smrti, žádný sebevrah po ní netouží. In: S. Kane: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 9.

³²⁸ Koliňová Havlíková, L.: Netoužím po smrti, žádný sebevrah po ní netouží. In: S. Kane: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 9.

k sobě samému. Až teprve za hranicí oběti, za cenu toho, že se vzdají části sebe (a to často doslovně, ve fyzickém slova smyslu) nacházejí její postavy spojení duše s tělem.³²⁹

S láskou ovšem souvisí závislost člověka na člověku a tato závislost provokuje řadu problémů, které postavy často řeší smrtí. Kane byla smrtí doslova fascinovaná. Vražda a sebevražda je stálíci jejích her. Silné téma smrti však často zavede čtenáře na scestí (a i já jsem na počátku vnímala smrt jako jediné pravé naplnění), není totiž centrálním tématem jejích her, ale rubem jedné mince, na líci je pak téma pro Kane stěžejní, a tím je právě bytostná touha po lásce a světle. Touha je o to silnější a bezmocnější, čím méně je naplnitelná. Není proto náhodné, že se dostala přímo do názvu předposlední hry *Crave* (toužit, dychtit, prahnout po něčem). Svorník láska–smrt je u Kane všudypřítomný. Postavy netouží umřít, aby došly klidu, ale zuby nehty touží žít opravdovou lásku a smrt volí jako řešení nenaplněnosti této touhy, nebo jako znak oběti pro lásku. A proto se v *Očištění* ptají „*Umřel bys pro mne?*“, slibují, „*že tě pořád budu milovat*“, a lásku a smrt kladou vedle sebe jako kontrastní východiska: „*Miluj mě, nebo mě zab.*“

Je pravdou, že každé umělecké dílo je do jisté míry autoprojekcí tvůrce, u Kane pak lze o autobiografičnosti hovořit s jistotou. Její hry se proměňovaly od násilí (hry *Zpustošení – Blassted* 1995, *Faedřina láska – Phaedra's love* 1996, *Očištění – Cleansed* 1998) k nutnosti radikálnějšího řešení bezvýchodné životní situace ve hře *Crave (Toužím)* 1998) až po hru *Psychóza ve 4.48 (4.48 Psychosis)*, poprvé uvedena posmrtně roku 2000), v níž deprese, strach a bezvýchodnost nabývá takových rozměrů, že hlavním tématem celé hry se stává sebevražda. A aby autobiografie byla dovršena úplně, krátce po dopsání této hry se osmadvacetiletá Sarah Kane (po předchozím neúspěšném pokusu s prášky) oběsila na záchodě na tkaničkách od bot. Jedny z posledních slov této hry jsou přitom: „*Netoužím po smrti, žádný sebevrah po ní netouží.*“

V *Očištění* umírá většina postav, dobrovolně, nebo je zabita. Smrt však není smrtí, je tu jinou dimenzí. Do hry se vrací mrtvý Graham v představách Grace a v našem pojetí vlastně žádná z postav neumírá, jen přechází do jiného prostoru. Prostor života a smrti je tu neodlučně spojen a toto spojení jsme se snažili zakomponovat do scénografické podoby i do mise-en-scény a tělesného projevu

³²⁹ Koliňová Havlíková, L.: Netoužím po smrti, žádný sebevrah po ní netouží. In: S. Kane, *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 11.

herců. Vztah života a smrti je pojímán v podstatě jako karmický proces očišťování duše, který se v náznacích poodhaluje ve všech hrách Kane, zvláště těch posledních – *Očištění*, *Crave*, *Psychóza ve 4.48*, které jako by byly vlastně hrou jedinou. Postavy váhají, zda život, který vedou zde na zemi, není jen jakýsi sen, a zda se do pravého života teprve neprobudí. Nebo naopak, zda nemusí nejprve umřít, abych se mohli opět narodit, nebo dokonce zda tady v životě vlastně nejsou mrtvi (jak říká postava C v *Crave*: „*Může se leda zabít, pokud už dávno není mrtvá*“). Proto ten neustálý strach ze smrti, neboť nevíme, čím je, nevíme, co bude po ní. Neustálá nutnost návratu do života, než se naučíme jím procházet, nutí postavy přemýšlet, zda volit smrt, když se pak stejně znovu ocitnou v životě a snad ještě v těžším (C: „*Jestli spácháš sebevraždu, budeš se muset vrátit a projít si to všechno znovu*“/ B: *Stejná lekce, pořád dokola*/ A: *Nezabiješ (se)*/C: *Ven, ven, do čeho?*“ – hra *Crave*). A přece postavy hledají východisko ve smrti: „*Chci ven*“ je také první větou Grahama a první větou celé hry *Očištění*. A vzápětí se Graham ptá: „*Víš, co se mnou bude?*“ A Tinker odpovídá: „*To je jenom začátek.*“ A na závěr hry zazní ve sledu krátkých vět: „*Umřel/, Miloval mě/ Zpátky do života*“.

Vedle lásky, života a smrti je to také opakující se motiv čistoty a světla. Čistota se pak dostává do samotného názvu hry *Očištění* a celá hra končí mohutným nárůstem světla. Ve scénické poznámce čteme: „*Slunce je čím dál jasnější, pištění krys stále pronikavější, až světlo nabude oslepující síly a zvuk začne ohlušovat.*“ Také ve hře *Crave* postava volá: „*Bože odpusť, chci být čistý.*“ A v momentu, kdy je poprvé užito slova sebevražda, se začne potřeba světla nahromadovat: „A: *Nechci žít do konce života ve tmě*/ C: *Bolest*/ A: *Ztráta*/ B: *Zisk*/ M: *Ztráta*/ C: *Světlo.*“ A dále: „*Oblaka táhnou, z toho poznávám, že jsem na Zemi /.../ B: Jsem tady, znovu, jsem tu, jsem tu, ve tmě, zas*/ A: *Na pokraji nicoty*/ B: *Tady jsem.*“ Ale náhle přichází silné puzení ke světlu a pravá volnost: „C: *Na světlo*/ A: *Které bylo na počátku*/ C: *Po temnotě.*“³³⁰ A závěr přináší volnost: „*Další životy/.../ B: Získat světlo/.../ C: Zbavit se paměti/.../ Všichni: ZAPOMENOUT. /.../ A: Volný pád*/ C: *Do světla*/ B: *Prudkého bílého světla*/ A: *Svět bez konce*/ C: *Pro mě jsi mrtvý*/ M: *Sláva, sláva*/ B: *A vždycky budu*/ A: *Šťastný*/ B: *Neskonale šťastný*/ C: *Šťastný a svobodný.*“ A poslední hra *Psychóza ve 4.48* jako by volně navázala na předchozí, začíná replikou: „*Pamatuj si to světlo a věř tomu světlu./ Okamžiku jasu před věčnou nocí/ nenech mě zapomenout.*“

³³⁰ Biblické motivy odkazují na katolickou výchovu Sarah Kane a také v naší inscenaci jsme s křesťanskými aluzemi pracovali.

Pro vznik inscenace *Očištění/Depurados* byly pro mě vodítkem k výkladu i hra *Crave (Toužím)* a *Psychóza ve 4.48*, protože v nich se vracejí motivy a myšlenkové pochody, které autorka vyjádřila už v *Očištění*. Především mi však pomohly pojmenovat postavy a jejich existenci v časoprostoru. V *Očištění* má sedm postav ještě jméno a charakter. Ve hře *Crave* se stahuje počet na čtyři, charaktery jsou nejasné, známe je jako písmena A, B, C, M a můžeme o nich pouze říci, že A, B jsou muži a C, M ženy. Ale i existenci čtyř osob lze poměrně snadno vyvrátit, neboť celou hru lze číst jako rozhovor více vnitřních „já“ jediného člověka. Repliky na sebe totiž navazují a nenavazují zároveň, postavy si je navzájem prohazují (stejně jako v případě *Očištění*), jejich rozhovor je spíše samostatnými zpověďmi lidí, kteří se navzájem neposlouchají, nebo nejsou schopni sobě naslouchat. Všechny repliky mohou být nakonec interpretovány jako vnitřní monolog člověka – ženy (neboť žena M je tu svým způsobem centrální, podobně jako Grace v *Očištění*), rozpolcený do dialogu více „já“, který je vzpomínkami, nesplněnými sny a touhami a který vlastně vyjadřuje chaotickou mysl jediné postavy. To se pak naplno projeví ve hře *Psychóza ve 4.48*, která je již jediným dlouhým monologem, kde už není postava ani jediná a „drama v ní vytváří myriáda neidentifikovatelných a nevyčíslitelných hlasů.“³³¹ Ocitáme se zcela v mysli člověka. Formálně se *Očištění* od posledních dvou her ještě výrazně liší; ale pokud se pustíme hlouběji do rozboru her, zjistíme, že tematicky spolu natolik souvisí, jako by Kane psala jedinou hru, kterou postupně osvobozovala od scénických poznámek, jež by určovaly scénografii nebo hercovo jednání a pohyb na scéně. Uvědomit si tuto přímou linii mezi dramaty mi v lecčems pomohlo rozplést složitý spletenec poetiky Kane a najít klíč ke scénickému řešení.

³³¹ Saunders, G.: *Psychóza ve 4.48 očima kritika*. In: Kane, Sarah: *Psychóza ve 4.48*. Národní divadlo, Praha 2003, s. 25.

13.2. Divadlo je obraz rituálu

„Můžou ti vzít život, ale smrt ti místo toho nedají.“ (Sarah Kane: Očištění)

Hra *Očištění* je mimořádně obrazivá a dramatická. Po prvním přečtení snad může šokovat, protože téma lásky se tu předvádí ve značně vyšinuté podobě. Je nutné si však uvědomit, že je to především hra plná metafor a symbolů, které se dotýkají hlubinnější podstaty člověka, a má až přesah metafyzický. V době, kdy jsme si zvykli brát věci s nadsázkou a příliš si nepřipouštět city, mě přitáhla právě svou emotivností, živočišností a rituálností, které jsou v ní skryty. Rozhodně hru nelze číst rozumově, jsou to střepy našeho já, blízké krutým snovým vizím. Text je nepopisný, náznakový, a nechává velký prostor pro režijní a hereckou interpretaci. Vlastně se výtká, že tato hra je divadelně neproveditelná, stává výzvou pro tvůrčí invenci. Hra doslova provokuje svými dynamickými, tedy pohybovými, prostorovými a vizuálními možnostmi, kterými lze útočit na divákovy smysly.

Poetika Sarah Kane je rituál. Rituál posvátný, ale také krutý, rituál života a smrti. A k rituálu vždy patří živly a s nimi spojená energie. Živly (a to zvláště voda, oheň a do značné míry také země při práci s podlahovou geometrií) byly na jevišti přítomny reálně i v obrazech (například práce s modrou a červenou barvou apod.).

Vodu jsem použila jako symbol touhy a mezilidských vztahů. Je uzavřena do plastové láhve, z níž chtějí všichni pít, ale přístup k ní má pouze Tinker; pomocí ní ovládá lidi, pohrává si se všemi žíznivými okolo. V jeho ruce se láhev s vodou proměňuje v lékařskou infuzi, když přijímá do nemocnice Grace, v basebalovou pálku, rozdávající násilí, když doktor vymáhá z Carla zradu na Rodovi. Ze sprchy místo vody padá bílý prach, kterým Tinker „osprchuje“ Ženu, a to v momentě, kdy jeho touha po lásce se proměňuje v akt násilí. Až v závěru hry je to konečně voda očištění – Tinker poprvé nabídne vodu Ženě, oba lačně pijí, konečně se vodou sprchují, aby však nakonec zůstala jen prázdná láhev a sedm němých výkřiků.

A pak je tu obraz ohně: očistný oheň, likvidující oheň, oheň vášně, rituální rudý kruh při znásilnění Grace. Ale také kruh posvátného bílého světla smrti. To vše směřuje až k prapodstatě člověka, k jeho vnitřním pudům a k souznění s přírodou. Muži – psi číhající na svého obětního beránka, pavouci na síti, Žena nesená ve vaně k obětní hostině. To vše energie, emoce, exprese, život. Celá

inscenace je tak rituálem oběti a obnovy. Ocítáme se na hřišti života, na kterém bojujeme se svými vášněmi, pudy, životními okolnostmi, ale především: na kterém všichni hluboce toužíme po lásce.

Abych ukotvila koncepční pojetí inscenace, přidala jsem vstupní prolog. V něm se nejen odhaluje prostor volejbalového hřiště, ale i napětí, fyzikalita, síla světla, hudby a zvuku. Slyšíme zvuky hřiště s výkřiky a voláním, které se monotónně opakují, údery do míče, dupot nohou. Tma. Na scéně v předním levém rohu je zaměřeno jen bodové světlo na láhev s vodou. První vjem je tak zacílen na vodu jako symbol touhy, vášně, boje. Postupně se rozsvěcí scéna, za sítí stranou od ostatních stojí Tinker; stažená hrud', ruka před ústy, zdánlivě klidný, a přece upřeně sleduje láhev. Za pravou delší částí sítě stojí vyrovnání čtyři muži; rovněž ji usilovně pozorují. Pozice jejich těl je sošná, ale deformovaná. Na drogách závislý Graham má zkoprněle předsunutou nataženou levou ruku před tělo, homosexuální přecitlivělý Carl v esovité elegantní prohnutosti gotických madon i Michelangelových soch naklání hlavu a obnažuje pravou část šíje; znak milostný, odevzdávající se. Nakonec však Carl zradí. Kontrast pro Kane tak příznačný. Naopak Rod, jeho partner, zdánlivě pevný, přitlačuje levou tvář k rameni a chrání si svou zranitelnou šíji, jako by se do ní mohlo zakousnout divoké zvíře. Po celou hru se bojí připoutat si Carla k sobě; na rozdíl od něho nic neslibuje, a přece nakonec pro něj obětuje svůj život. A poslední v řadě stojí, s hrudí staženou dovnitř, Robin, to mentálně zaostalé dítě, toužící po lásce, se silným svalovitým velkým tělem, se kterým si jeho malá dušička neví rady; plachý výraz tváře.

V pravém předním rohu dvě ženy v malé kovové vaně, obráceny k sobě zády. Druhá zády k divákům vytváří stín první, skryté alter ego. Jsou statické, prázdné, neutrální, pod sprchou, ze které neteče voda. Statičností vytvářejí ostrý kontrast napětí pěti mužů lačnicích po vodě. Mužská energie narůstá, těla čtyř mužů se přikrčují. Čekání na sportovní povel k běhu, kdo dříve dosáhne láhve s vodou. Je to sport, je to životní běh.

Světlo člení prostor: bílý kruh vepředu vlevo na vodu, vepředu vpravo na vanu s ženami. Vzadu dva modré trojúhelníky rozdělují prostor Tinkera a prostor týmu mužů, smečky. Bílý pruh světla sleduje linii sítě. Na ostrý Tinkerův povel „Run“ („Běž“) se otevírá ostré bílé světlo na plochu hřiště před sítí, Muži usilovně běží k vodě, těsně před ní jsou Tinkerem zastaveni a vráceni zpět. Několikrát opakovaný usilovný běh za vodou vyvolává prudkou energii, potemnělé opakování hudební smyčky upozorňuje, že se odehrává velký vnitřní zápas. Muži začínají hrát

sportovní hru, pohyby plné výskoků, přeskoků a kotoulů připomínají pohyby hráčů volejbalu; jsou však zároveň bojovou hrou, sledováním, výpady, bojem. Tinker bere láhev z posvátného světelného kruhu, svůj nástroj, kterým bude posléze všechny ovládat. Potměšile sleduje hráče, pozorně, aby mu něco neuniklo, měří jejich síly. Začíná boj, rituál oběti i vzkříšení.³³²

13.3. Člověk v prostoru, aneb hledání scénografie

„A tyto zmatené úlomky se týkají mojí duše.“ (Sarah Kane: Psychóza ve 4.48)

Na jevišti se sice pohybuje sedm postav, ale jako by všechny postavy byly jen odrazem sedmi eg, které si nosíme v sobě, a každé ego představuje jiný typ lásky. Prostřednictvím sedmi příběhů tu mluvíme o „zmatených úlomcích jediné duše“. To se také stalo inspirací k výraznému posunu naší inscenace oproti originálnímu textu. Tento posun byl spouštěcím mechanismem pro hledání scénografické podoby.

Z tohoto důvodu jsem také chtěla nechat všechny herce neustále přítomné na jevišti, a nejen to, podtrhnout navíc, že žádná z postav vlastně jeviště nechce opustit. Je to vakuum, prostor, kde se rodí naše touha; je to život, který pijeme

³³² Výstižně komentovala funkci této úvodní scény Dana Jará v kritice inscenace: „V první scéně vidíme uniformně oblečené postavy v podivně temné tělocvičně, jak hrají volejbal. Chvíli přemýšlíme, jestli jsme se snad neocitli na tréninku nějakého sportovního družstva. Hráči neustále opakuji monotónní pohyby – náznaky volejbalového utkání, z reproduktoru slyšíme výkřiky, úder do míče, dupot nohou. Variace zápasu však osobám na scéně umožňuje stát se více než hráči; být součástí rituálu. Jejich pohyby se protahují, opakováním prostých gest vzniká taneční choreografie, přibývá rytmických úderů a hudby. Vstupní scéna příkladně ukazuje, jakým způsobem tvůrci využívají možnosti vyjádřit se skrze původní funkci rituálu, tzn. díky druhým, vlastní tělesnosti a napojení se na vyšší sféru skutečnosti. Rituálem obnovy i oběti je celá inscenace. Syntézou všech prvků, důrazem na prosté cvičební pohyby, vyjadřováním nejpřirozenějších pudů člověka se vyjevuje děsivá uniformita přítomnosti. Postavy se ve hře vzájemně doplňují, individuality jsou často podřízeny kolektivu, postupně se nám slévají v celek, až se zdá, jako by na scéně byl přítomný jen hlas jediné, byť rozervané, osoby /.../ V této kolektivní duši je přítomné obojí, obava i naděje, stejně jako pasivní podléhání krutosti a odevzdání se cyklické smrti. Duše opakovaně umírá, ale vždycky se znovu vrátí do přítomného pekla.“ Jará, Dana: Neopakovatelné návraty, kritika inscenace *Očištění/Depurados* v Divadle DISK. Divadelní noviny, č. 9, 2010, 5. 5. 2010; <http://www.divadelni-noviny.cz/neopakovatelne-navraty/>, ke dni 5. 5. 2010.

až do posledního doušku vody. Zároveň mě přitahovalo vytvořit uzavřený prostor paradoxně pomocí scénického prostoru otevřeného. Jedinou hranicí je tu čára určující limit hracího pole. Nikde žádná stěna, žádná překážka. A přesto nás prostor uzavírá. Na jevišti je sedm herců, a přitom každý sám; a to i v případě, kdy se snaží komunikovat. I v dialogu je všepřítomná samota, nepochopení a zároveň silná potřeba přijetí.

Pokud tedy vím, že herci budou stále přítomni na scéně, stejně jako máme v sobě neustále přítomná svá JÁ (a to i v případě, že „spí“), jakou zvolit scénu, aby to vše dokázala zaznamenat, aby byla metaforou, živým svorníkem dramaturgie a herecké akce?

Důležité pro mě, společně se scénografkou Ivanou Kanhäuserovou, bylo najít prostor, který hovoří. Prostor, který nebude pouze dekorací, ale který bude odrážet téma hry – touhu člověka po lásce a životě; který však bude odrážet i to, že v sedmi postavách hovoříme o postavě jediné; a zároveň tento prostor umožní odkrýt také vztah život–smrt. K tomu všemu jsme musely mít stále na vědomí, že hlavním vyjadřovacím prostředkem je pro nás pohyb, a scéna tudíž musí splňovat i technické požadavky.

V originálním textu je prostor přesně vymezen – univerzitní budovou a jejím okolím. Sama Kane vzhledem k dramatické situaci vybírá pro každou postavu charakteristický prostor. Carl a Rod, kteří zde jako jediní vystupují od začátku jako partnerská dvojice, jsou ještě před budovou u plotu, ještě slyší zvuky vnějšího světa za plotem. Grace je v bílém sanatoriu. Mírně retardovanému Robinovi, učícímu se číst, tedy učícímu se životu, patří oválná místnost knihovny, Žena (tak příznačně beze jména) se nachází ve sprchách předělaných na kabinky peep-show, akt bití probíhá v rudé tělocvičně. Fenomén prostoru jako odrazu psychiky člověka u Kane platí obzvláště. Navíc Kane udává také jasnou primární barvu prostoru, leckdy i tvar místnosti, tvar přísně geometrický. Prostor se s vývojem situace také proměňuje – když Carl zradí Roda, mění se slunečný den v deštivý a půda v bahno, do kterého zapadáme.

Prostor u Sarah Kane je zavřený, navíc obehnaný plotem. Váháme, čeho je obrazem – sterility univerzitního prostředí, výzkumným ústavem pro lásku, skrytým koncentračním táborem, psychiatrickou léčebnou? A zjišťujeme, že je vlastně vším. Scéna musí být tedy spíše abstraktní, ale zkonkrétněna do té míry, abychom byli schopni tyto prostory vyčíst a žít tady a teď. Témat, motivů a sdělení je tolik – jak je všechny shrnout na jedinou scénu?

Herec Nicol Carbajal, který hrál Tinkera, na mou otázku, v jakém se nacházíme prostoru, napsal: „Prostory jsou ve hře velmi přesně definované, ale z divadelního hlediska jen málo praktické. Dle mého názoru se jedná o prostor onirický, v němž se realita míchá s fantazií. Ale samozřejmě je potřeba být ve velmi konkrétním scénickém prostoru. Ne příliš zaplněném, ale výrazném. Hra, která mě v tomto kontextu napadá, je hra Heinerja Müllera *Hamletmachine*, kterou režíroval Robert Wilson. Estetika scény a práce s barvou je v této inscenaci velmi konkrétní, jednoduchá a díky tomu dokáže diváka přenést do snového světa, kde může tlumočit realitu z jiné perspektivy.“

Zprvu byly pro mne při hledání scénického prostoru favoritem sprchy, ze kterých neteče voda. Sprchy jako obraz života vedou k bazénu ve vedlejší místnosti vně hracího plánu, který nevidíme, jen slyšíme lidi plavající ve vodě a smích. Bazén s vodou, umožňující koupání, měl symbolizovat uvolnění ve smrti. Druhou možností bylo hřiště, jakýsi ring života. Hřiště, ze kterého se odchází, jen když je hra dohrána. Proč nakonec zvítězilo hřiště?

Motiv vody a sprchy, sterilita dlaždiček, chlad a paradoxně absence vody, to vše mi bylo tematicky velice blízké. Jenže pokud jsem si představila, že ve sprchách je již člověk obnažený, čekající, pak se příliš rychle uzavírá cesta vývoje. Navíc prostor sprch sám o sobě již vyvolává státnost, postavy, které nemohou ven, jsou rovněž méně hybné. Chybí kontrast. Naproti tomu sportovní hřiště provokuje energii, zápas, touhu, souboj. Jsme splaveni úsilím a možná potřebujeme vodu ještě víc. Máme žízeň, žízeň po lásce a je tu Tinker, trenér života, který pije a napít ostatním nedává. Navíc prostor umýváren se plně nevytratil. Je jednak zpřítomněn vanou a nefungující sprchou, objektem, spojeným s postavou Ženy (která jediná je zvláště stranou a jediná dokáže v Tinkerovi probudit cit, lásku, které se Tinker tolik bojí podlehnout). Jednak se prostor sprch objeví díky projekci, která rozšíří stíny čtverců sítě po celé podlaze a vytvoří dojem dlaždiček. Prostor volejbalového hřiště nám nakonec umožnil a splnil vše, co jsme potřebovali. Síť členící prostor se stává zároveň plotem, pavoučí sítí, vězením, koncentračním táborem. Dále se tu nacházejí dvě sportovní plechové lavičky, které se proměňují v nemocniční lože, obětní kříž, operační stůl.

Potěšilo mě, když po představení za mnou přišlo několik diváků s otázkou, zda šlo o koncentrační tábor, či psychiatrický ústav. Scéna splnila svůj účel, provokuje k otázkám, vzbuzuje v divákovi potřebu interpretace, činí ho aktivním.

Je prostorem natolik otevřeným, že může být čten různým způsobem, ale zároveň nevybočí z tématu inscenace.

Důležitou roli v prostoru hraje **podlahová geometrie**, podpořená variabilním, až kubistickým světelným designem. Vychází z reality hřiště, plošně člení prostor pro pobyt postav, ale určuje i vztahy mezi postavami. Je tvořena lepící černou páskou, která se postupně strhává, a proměňuje tak vztahy, je metaforou. Dělicí čáry, kruhy, čtverce – ocitáme se u základních tvarů, u rituálu: kruh jako cykličnost a uzavřenost, linie jako cesta odněkud někam. A navíc je tu vnější hraniční čára hracího pole, taková, kterou nikdo živý nepřekročí. „Hranice je problematickým územím. Je linií nebo prostorem, /.../ prostorem vnějším i vnitřním, místem nerozlišení i rozlišení, místem spojení protikladů /.../ Hranice nabývá neobyčejného významu právě tam, kde se ztrácí, přestává být zřetelná, už není didaktickou pomůckou, ale dostává rozměr metafyzického problému.“³³³ Jsme uzavřeni ve zdánlivě volném prostoru. A ten opouštíme jenom ve smrti. Tak vznikla další dimenze představení. Jeviště je prostorem života a smrti; ti na hřišti žijí, mrtví obcházejí vnější prostor hřiště, aby se zase vrátili.

Podlahová geometrie evokuje sportovní hřiště; jsme nejen na volejbalovém hřišti, jsou tu i čtvercové branky, územní čáry, centrální kruh, vše je však zvláště vyosené, asymetrické. Podlahová geometrie do značné míry vznikala ve spolupráci s herci, oni sami hledali při jevištním jednání, v jakém geometrickém tvaru se cítí jejich postava dobře, který tvar je jejich postavě nejvlastnější apod. Zároveň jsme intenzivně společně studovali symboliku tvarů, zakořeněnou už od časů mytických, navíc často se vztahující ke čtyřem živlům.

V centru hřiště je kruh, symbol jednoty a absolutna, dokonalosti, symbol času a nekonečnosti, věčnosti a věčného opakování života; v zen-buddhismu reprezentují kruhy nejvyšší úroveň zasvěcení (osvícení). Kolo je sluneční symbol tento hlavní symbol buddhismu vyjadřuje různé formy bytí, směřující k vykoupení, ale je také symbolem celého kosmu ("*rota mundi*" rosekruciánů). Je bezpečím pro Grace, když okolo číhají nadržení psi, aby ji mohli roztrhat. Hranice kruhu jsou posvátné, psi mohou dovnitř, jen když se jim povede strhnout pásku, a porušit tak jeho auru. Kruh se ale také stává místem rituálního znesvěcení, znásilnění Grace; o to silnějším, že je v přímém kontrastu k jeho posvátnosti – tak jako ženské

³³³ Hodrová, D.: Čas a prostor. In: *Román zasvěcení*. H&H, Praha 1993, s. 178.

pohlaví je posvátné, je darované, anebo dobyté. Tento kruh je místem mučení, obětování a zrady Carla, v němž agresori bitím vlastního těla přikovají zvukem úderů svoji oběť na obětní kříž sportovní lavičky. Je to šik děsivých vojáků, který za zvuku dusivě vydávaných lidských štěků (s lékařskou rouškou na ústech, dřevou mříží na očích jako přilba, která se jim v pozdější scéně stane náhubkem) útočí na lovnou zvěř. Animalita výstupu předznamenává děsivou bitku Robinovu i násilné scény na ženách. Je to kruh mučivé touhy i vytržení, vnitřních hlasů a vzpomínek. Je to kruh milostný, v němž Grace a Graham tančí kapueru, ten bezdotykový boj, aby v opakující se vlně zvedající se pánve ženy a kliků muže nad ní dotvořili akt koitu. Je to ale také místo nekonečnosti, kdy Rod dobrovolně volí vlastní smrt, aby zachránil Carla poté, co s ním v kruhu odtančí bezmocný milostný tanec (obraz odřezávání údů je převeden na fyzickou paralýzu Carla). Trhnutí kravaty (znak stětí), která zůstává nemilosrdnému Tinkerovi v ruce, se kruh mění ve svítící zář, v níž se Rod ztrácí do smrti. Kruh věčnosti, absolutna. A u kruhu pokaždé stojí Tinker, ten děsivý, výsměšný, krutý, a přitom pravdivý klaun lásky. Symbolickým místem kruhu projdou během představení různým způsobem všechny postavy a není náhodné, že je mu v prostoru vyčleněna centrální pozice.

Tvar branek je blízký čtverci. Tento tvar představuje pevnost: dokonalost, která je neměnná, pozemská a hmotná. Navozuje představu spolehlivosti, poctivosti, přístřešku, bezpečí. Jako nejčastější tvar v hinduistické symbolice představuje vesmírný pořádek a vyváženost protikladů (také je používán v křesťanství jako symbol země). Proto je to prostor pro čestného Roda; prostor pro poznání (jsou v něm pod povrchem ukryty knihy, které studuje Robin); prostor pro odhalení pravého stavu věci, když do něj Carl zvrací místo vody černou barvu poté, co zradil Roda, či když se do jeho zrcadlové plochy odrazí mužské genitálie ženy Grace, proměněné po operaci v bratra Grahama.

S trojúhelníkem jsme pak pracovali výrazně při práci se světlem. Trojúhelník byl už ve starověku chápán jako symbol světla. Obrácený šičkou nahoru je symbol ohně a mužského principu, obrácený špičkou dolů je symbolem vody a ženského principu. Ve Svobodném zednářství je symbolem síly, krásy a boží moudrosti. V alchymii reprezentuje tři stupně duchovního vývoje člověka (*separatio, fermentatio, putrefactio*). V inscenaci je použito svícení do tvaru trojúhelníku jak v případě převažující mužské síly (dva trojúhelníky za sítí, kde jsou situováni muži), tak také jako ženský protipól (samostatný trojúhelník vymezuje prostor Ženy v přední části jeviště).

Také kompozice sítě v prostoru vytváří geometrii a také ona není symetrická, připomíná zrcadlově převrácenou starogermánskou runu Ar, která je runou duchovního slunce, ohně i runou lékařství (a Tinker je přece lékařem experimentátorem). V jistém slova smyslu je i převrácenou runou Ka, je to runa příčiny a následku, vyrovnávající spravedlnosti. Podobně jako černá páska, která člení prostor podlahy, tak také síť se trhá a na závěr visí v cárech dolů.

Barevné místnosti v původním textu zde přecházejí do barevné hry světla (samotná scéna je pojata v odstínech černé a bílé). Součástí light-designu tvoří také videoprojekce. Práce se světlem a barvami je dalším nosným pilířem inscenace.

Podobně jako Kane proměňuje prostor s vývojem situace, tak také v naší inscenaci se prostor deformuje, postavy strhávají postupně lepicí pásku, vyznačující geometrické tvary na podlaze, ruší se linie od Carla k Rodovi, rozbíjí se ochranný kruh při znásilnění Grace, strhává se síť a Carl v ní zůstává uvězněn, prostor se kontrapunkticky k názvu hry znečišťuje, jako naše životy se zanáší životními událostmi.

13.4. Proces zkoušení

„Tady, teď. Bezpečně na druhé straně a tady.“ (Sarah Kane: Očištění)

Chceme-li z divadla vykřesat něco víc, než intelektuálně-estetickou formu, je potřeba velkého času na zkoušení. Výhodou pro intenzivní práci bylo, že všichni tři Španělé přijeli na Erasmus do Čech s „jediným“ cílem zrealizovat inscenaci *Očištění/Depurados*. Kromě zkoušení inscenace navštěvovali také na DAMU hodiny, které posilovali jejich fyzičnost (akrobacii, horolezectví a několik fyzických tréninků). Přijeli do nové země a byli zde několik měsíců soustředěni pouze na zkoušení.

Pracovali jsme intenzivně tři měsíce, někdy až 12 hodin denně. Navíc tento projekt se připravoval s ročním předstihem, a to ještě v době, kdy jsem studovala na Institut del Teatr. Pomatuji se, že jsme i o přestávkách mezi hodinami živě s herci debatovali o fenoménu Sarah Kane, že všichni oslovení její hry buď znali,

nebo začali číst. Nepřišli tudíž na zkoušku jako nepopsaný papír. Výhodou také bylo, že jsem znala způsob práce ve Španělsku a fyzickou přípravu tamních studentů. S většinou českých herců jsem sice spolupracovala poprvé, ale prošli jsme stejným školním prostředím DAMU a uměla jsem si představit, s jakým inscenačním způsobem a hereckou prací budu konfrontována.

Jak už jsem komentovala, těžila jsem z dvou různých kulturních mentalit a divadelních přístupů. Španělé i při zkoušení pracují na sto procent; už ze své podstaty berou všechno až do morku kostí, celkově jsou daleko emotivnější a nebojí se abstrakce. Češi zase mají veliký smysl pro nadsázku a odlehčení, které jsem naopak často postrádala ve Španělsku. Tato rozdílnost byla podnětným inspiračním zdrojem a při zkoušení docházelo k oboustrannému obohacování.

Zkoušky probíhaly mnohojazyčně. Herci mezi sebou komunikovali v angličtině a se mnou většinou ve španělštině a češtině. Přestože se jednalo o česko-španělský projekt, na zkouškách jste mohli slyšet i slovenštinu, katalánštinu, či uruguajskou španělštinu. Babylón zmatených jazyků se však uklidnil vždy, když se herci sešli na jevišti a začali komunikovat pomocí řeči těla, zvuku a obrazu.

Ještě před začátkem vlastního zkoušení dostali herci zadány otázky, na které měli odpovědět a připravit si pětiminutové sólo na téma *Očištění*; tak jak ho vnímají bez ohledu na hru. Etuda měla mluvit tělem; ale herec mohl používat slova a cokoliv, co ho inspiruje.

Otázky – zamyšlení nad hrou *Očištění* Sarah Kane:

- 1) Co pro tebe osobně (nehledě na hru *Očištění*) znamená pojem „*očištění*“.
- 2) Otázky k textu:
 - a) Co je podle tebe hlavní téma hry?
 - b) V jakém prostoru se ocitáme?
 - c) Napiš ke každé postavě charakteristiku (1 větu, nebo pár slov, nebo vybranou jednu repliku, cokoliv, co Ti připadá pro postavu zásadní).
- 3) Zamysli se detailněji nad svou postavou. Svou postavu rozeber z těchto hledisek:
 - a) živel, který ji nejvíce charakterizuje a proč,
 - b) materiál, který ji nejvíce charakterizuje a proč,
 - c) zvíře, které ji nejvíce charakterizuje a proč,
 - d) 3 slova (vlastnosti), která ji nejvíce charakterizují,
 - e) repliku z textu, která ji nejvíce charakterizuje,
 - f) co pro postavu znamená „*očištění*“,
 - g) jak bys postavu charakterizoval jednou větou,
 - h) se kterou postavou/ se kterými postavami má tvá postava vztah a jaký ten vztah je,
 - i) co tebe osobně na tvé postavě přitahuje.

Herci také během procesu zkoušení formulovali písemně své reflexe, týkající se postav, témat a motivů hry. Hledali inspirace i v jiných druzích umění; přišli například s obrazy jakýchsi instalací a v nich hledali charaktery jednotlivých postav. Zvláště Španělé si důsledně vedli poznámky, detailní grafy vývoje svých postav, předkládali elaboráty z různých divadelních studií, odkazovali na Artauda a Shakespeara. Byla znát odlišná metoda jejich práce, přistupovali ke své postavě a k celému zkoušení do značné míry jako dramaturgové. Nezávisle na mém požadavku jsem zjistila, že všichni španělští herci si vedou divadelní deník, do kterého detailně zapisují své postřehy ze zkoušek i z fyzické přípravy, které zpětně reflektovali a zapisovali jako myšlenkové pochody postav. Nebo naopak jejich myšlenkový proud ovlivňoval jejich herecké jednání na zkouškách. Impulzy těla se staly odpověďmi na charakter postavy a skryté hybné motory jejího chování; postupně hlubší psychologická znalost postavy důsledněji formovala jejich tělesné bytí na jevišti.

V určitém slova smyslu mě nejvíce fascinovala herecká práce Nicolase Carbajala. Má mimořádný talent herce: je spontánní a intuitivní, ale dokáže zároveň exaktně a odborně přemýšlet o své postavě, aniž by ho to omezovalo ve svobodných reakcích při vlastním hereckém jednání. Nicolasova specifická herecká práce na myšlenkovém schématu postavy a jeho herecké jednání při zkoušení byla pro mě setkáním s člověkem, kterého bych nazvala „HERCEM“.

13.4.1. První fáze zkoušení

V první fázi zkoušení byl dostatečný prostor věnován fyzickému tréninku, kolektivním cvičením, sžívání se se skupinou. Každý herec si musel najít svoji postavu sám, skrze vlastní zkušenost. Ještě před začátkem zkoušení měli herci přemýšlet nad textem, odpovídat na otázky (viz výše). Prvních čtrnáct dní jsme pak věnovali řízeným improvizacím, které měly vést k hledání vlastní postavy, jejího vztahu k ostatním postavám a také ke stmelení celé skupiny, která se sešla poprvé.

Prvotní fázi považuji za nejdůležitější část zkoušení, protože zde se hledá a vzniká divadelní řeč celého představení, a to jak v oblasti herecké, tak také scénografické a hudební. Jsem toho názoru, že divadelní řeč nelze vymyslet u stolu, že při procesu zkoušení se vytváří z jiných zdrojů než rozumových, a

racionální usouvztažnění je až následnou fází. Proto jsem také nechávala volný průchod spontaneitě, ale vždy po cvičení jsme dané improvizace rozebírali a snažili se dospět k celistvé postavě, ke scénografickému řešení, k výslednému tvaru. Již od začátku jsme také pracovali se světlem, do improvizací jsme postupně vnášeli další objekty a inspirační zdroje. S textem jsme pracovali zprvu spíše jako se zvukem. Vlastní práce s textem přišla až asi po měsíci zkoušení; i tehdy byl text jen dalším elementem na cestě k postavě a k jejímu pochopení. Dotaz jednoho pomocného produkčního, zda jsme čtrnáctidenním improvizováním neztratili zbytečně moc času, mi přišel úsměvný. Hledání je to nejcennější a nejobjevnější z celého procesu.

První fáze zkoušení, která trvala zhruba měsíc, tedy sloužila k fyzickému tréninku performerů, sestavování uměleckého týmu a tvorbě scénického pohybu. Tvorba scénického pohybu (a sem spadá i gestika a pozice těla) byla hlavním zdrojem při hledání postavy. Hledání postavy je spíše prožitek. Vyžaduje soustředění, vytrvalost, schopnost naslouchat vlastnímu tělu a intuici. Koncentrace umožní napojit se nejen sám na sebe a na své herecké partnery, ale také na prostor, jeho barvu a světlo. Každá zkouška začínala vždy alespoň hodinovým fyzickým tréninkem a kontaktními cvičeními. Poté si herci hledali vlastní postavu, následně vztah k ostatním postavám.

Základními výchozími impulzy pro hledání postavy byly především impulzy pohybové, gestické, emoční a prostorové. Herec se spolu s postavou učil chodit jako malé dítě a musel se k tomuto cvičení opakovaně vracet na dalších zkouškách, dokud necítil, že našel pravdivou chůzi postavy. Takto probíhaly i všechny ostatní výzkumy postavy. Otázky, které stimulovaly hledání, byly typu: „Po jakém povrchu postava chodí, jakým rytmem, jak dlouhými kroky, staccatem či legatem?“ Postupně si herci měli všimnout, jak na takový způsob chůze reagují ostatní části těla, zda jsou záda vzpřímená, hlava nakloněná, ruce v tenzi a podobně. Dále hledali v rámci zadání: jako jaký živel se cítí, jako jaká barva, jaký materiál, jaké zvíře, jaký geometrický útvar či který zvuk postavu charakterizuje.

Byla-li takto postava vybudována, vstupovala do vztahů. Vytržena ze svého přirozeného prostředí se proměňovala její gestika, chůze, temporytmus, dynamika, pozice těla. Improvizace byly dále podporovány dalšími impulzy a hudbou. Poté se vždy o proběhlých emocích a pocitech vedl dialog. Nejen postava, ale celá koncepce režijní a výtvarná se rodila z těchto impulzů, vznikala celý materiál pohybů a gest.

Výsledky hledání byly omračující. Jen pro ukázkou. Nezávisle na sobě se dvojice Carl a Rod pohybově a gesticky doplňovali. Zatímco herec Carla balancoval na přímé linii směrem ke svému cíli, herec Roda svou postavu uzavřel do dvojitého čtverce. Carlovo vzdušné vnímání těla kontrastovalo s tvrdou neohrabaností Roda, Carl nezávisle na Rodovi začal postupně otevírat jednu stranu šíje směrem ven (moment přijímání, očekávání), zatímco Rod stejnou stranu šíje začal uzavírat (znak obrany). Carla přitahoval povrch jako z vaty, Rod se cítil, jako by šel po kluzkém ledu, který mu hrozí, že se proboří. To vše se pak začalo naprosto přirozeně rozvíjet ve vztahu této dvojice.

Tvůrčí proces zapůsobil do té míry, že herci začali „rozumět“ i jazyku, který neovládali (o tom více níže). Ale pojďme i za tento moment. Fascinace z procesu hledání se vystupňovala, když se začaly objevovat stejné pohyby, gesta, reakce mezi všemi sedmi herci nezávisle na sobě. Často jsme totiž v pokročilejší fázi měli dělené zkoušky. Pro mě to znamenalo někdy až dvanáct hodin práce, aby se po třech hodinách všichni za den vystřídali. Herci byli po celou dobu připravováni na to, že jsou v podstatě jedna a táž postava, a sami pak již vědomě v době, kdy jsme skládali obrazy dohromady, sledovali ostatní herce v akci a přebírali některé prvky. Dlouhou dobu jsem ale byla jediná, kdo vazby viděl a věděl o pohybech a gestech. O to překvapující bylo, že se ustálil gestický materiál (jako např. dvě postavy k sobě diagonálně napínají ruce) shodný pro všechny a často se opakující, aniž by o tom herci vzájemně věděli. Takový materiál tvořil nejen základnu hereckého projevu, ale též podhoubí k jednotlivým choreografiím, ke scénografií (jak již bylo řečeno, její podlahová geometrie vznikala z velké části na základě výsledků hereckých improvizací a potřeb herců).

Také náplň a metaforu jednotlivých obrazů jsem hledala spolu s herci. Ti dlouhou dobu jednotlivé výstupy improvizovali. Pokud jsme zapojili text, použili jsme ho pouze jako další vyjadřovací prostředek, nikoliv jako nositele významu. První improvizace byla vždy volná: „Zatanči, jak vnímáš daný obraz“. V dalších improvizacích jsem již k obrazu přistupovala s různými impulzy, buď ryze emočními, nebo naopak čistě fyzickými. Obrazivost výstupů se rodila tedy během vlastního zkoušení za přispění celého týmu.

Nejen herci hledali své postavy. Také já jsem vlivem herců dotvářela během zkoušení interpretace postav. Očištění je o postavách proměnlivých, které se deformují, rozpadají, přebírají identity jiných postav. Toho jsme docílovali především pohybově. Postavy od sebe přebírají chování, gesta, chůzi, ale i prostor.

Například postava Grace se touží stát svým bratrem, bere si jeho oblečení a nakonec se nechá operovat, aby se definitivně stala Grahamem (zde jsem se v interpretaci značně odchýlila od běžného pojmání Grace jako mužatky. Podtrhla jsem naopak ženskost této postavy; její touha proměny v Grahama je spíše psychickou závislostí na bratrovi a obdivem k němu; o to větší šok je pro Grace probudit se po operaci a zjistit, že má tělo muže). Grace má ale také silnou vazbu na Ženu, která se nechá slyšet, že je Grace. Vztah a jistou sounáležitost postav umožnilo mnohonásobné prolínání ženských postav, a to nejen pohybem, ale i prací s kostýmem a umístěním v prostoru. Už samotný fakt toho, že obě (a jediné) ženy stojí na začátku jaksi „uvězněné“ v malé vaničce, vyčleňuje od prvopočátku jakési jin–jang ženství a mužství. Grace dobrovolně opouští vanu, aby se vydala hledat svého mrtvého bratra do ringu života, do léčebny za doktorem Tinkerem, zatímco její mrtvý bratr obchází hřiště živých (také tento svět venku, svět mrtvých, vyžadoval dlouhodobou práci na pohybu, aby se odlišovaly postavy živé a mrtvé). Podobně jako Grace na začátku, Žena v předposledním obraze vystupuje z vany za pomoci Tinkera. Této Ženě z peep-show násilně strhává Tinker baletní sukýnku poté, co byla o několik obrazů dříve brutálně svlečena a znásilněna Grace, která si později přichází k vaně ohřát ruce v baletní sukýnce po Ženě. Inscenace je na podobných vazbách založena celá, a to především na vazbách pohybových, prostorových a výtvarných.

13.4.2. Další fáze zkoušení

Druhou fází pak bylo intenzivní soustředění. Odjeli jsme na deset dní za Prahu, a to nejen já a herci, ale také skladatel Tomáš Šenkyřík, scénografka Ivana Kanhauserová a Bára Stejskalová, která realizovala videoprojekce. Na soustředění jsme konkretizovali scénografický prostor a pracovali detailněji na jednotlivých obrazech. Stále šlo ale spíše o náboj jednotlivých výstupů, jejich energii a metaforu než o konkrétní budování obrazů. Výhoda takové soustředěné práce je v tom, že lze zkoušet v jakoukoliv denní a noční dobu, a využívat i momentálního rozpoložení herců. Několikrát se nám při soustředění stalo, že herci doslova vběhli do haly v jednu v noci a do čtyř do rána vytvořili v místnosti takovou tvůrčí atmosféru, že kdyby se tehdy diváci mohli účastnit, s klidným srdcem bych to nazvala

představením. V noci se navíc dalo pracovat se světlem, a to zafungovalo jako velice silný inspirační zdroj.

Živě si vzpomínám, jak Raul a Nico v tvůrčím přetlaku předvedli čtyřicetiminutovou improvizaci, ve které vstřebávali všechny prvky a zapracovávali všechny postavy a vztahy. V těchto čtyřiceti minutách vytvořili v podstatě variaci na celé představení, neuvěřitelnou však v tom, že volně pracovala se strukturou díla, ale zároveň v ní nic nechybělo. Přesně sledovala nejen dramaturgickou linii celé hry, ale přenesení všech sedmi postav na dva herce v podstatě potvrdilo, že se jedná o psychický stav jediného člověka. Pamatuji si, že ostatní herci seděli v místnosti v naprostém vytržení. Mrzelo mě tenkrát, že jsem neměla v ruce kameru a tuto ojedinělou chvíli nezaznamenala. Tito dva herci dávali ve svých improvizacích tolik podnětů a proměnné energie, tolik fyzické zaujatosti a opravdovosti! Bylo samozřejmě znát, že vycházeli z toho, co vstřebali na zkouškách od ostatních, ale zároveň jsem přesvědčena, že tímto „shrnutím“ poprvé ukázali na homogenost díla a na to, že máme již vybudován onen neviditelný prazáklad inscenace.

Ještě jedna událost mi zůstala vryta v paměti. Na jedné zkoušce jsme se detailně zabývali vztahem Tinker – Žena. Oba herci měli improvizovat vývoj vztahu: vybrat si všechny části hry, ve kterých se Tinker za Ženou vrací, a proměňovat jejich vztah od touhy, přes násilí až k očištnému aktu lásky. Jejich improvizaci bylo věnováno hodně času. A opět se událo něco mimořádného. Nico jako Tinker prošel všemi fázemi od nejistoty a potřeby lásky, přes živočišný chtíč až po brutální agresi. Ve hře, jak je to pro Kane typické, se kontrastně k negativnímu vývoji Tinkera, Žena vnitřně otevírá, aby ve fázi přijetí byla brutálně znásilněna. Pak nastává poslední fáze jejich vztahu, předposlední scéna hry, kdy Tinker žádá o odpuštění. Nakumulováním všeho prožitého, po několikátýdenní zkušenosti s vlastní postavou i se vztahy ke všem ostatním, dostali herci možnost opustit mozaikovitou strukturu hry a prožít si vztah v jednom proudu, s vědomím vývoje postavy.

Co se stalo? Nico/Tinker přistoupil k Tereze/Ženě, totálně zdevastované ve vaně, s takovou něhou a prosbou o odpuštění, že se mu do očí začali hrnout opravdové slzy. Celé jeho bytí plakalo. Očištěním tu nebyla voda, tak jak je to nakonec provedeno v inscenaci, ale lidská nahota. Nico se začal postupně svlékat, až zůstal před Terezou v plné nahotě a tak bezbranný, že Tereza přijala tento impuls a začala se pomalu svlékat také. V tom prostém aktu svlékání šatů bylo

celé tělo, celá duše. A zde nastoupil ten typický rozdíl španělské a české krve. Přesně byl poznat moment, kdy Tereza ztratila odvalu svléci se do naha, odstříhla tu průhlednou pupeční šňůru své postavy, nedokázala být ryzí postavou Ženy. Fascinovaní přihlížející herci cítili, že se tu pohybujeme na mystické hranici, která překračuje hranici zkoušení do hranice transcendentálna. I přes veškerý stud herečky však přijala nahého Tinkera (a zde záměrně používám jméno postavy, neboť v ten moment jím Nico opravdu byl) do své náruče a začali spolu tančit. Tinker plakal a já nad ním pocítila hlubokou lítost.

Byl to herec při jevištním jednání, kdo mi pomohl pochopit tuto složitou postavu. I po „tisícím“ přečtení hry jsem nedokázala přijmout, že právě Tinkerovi je odpuštěno, že právě Tinker prochází očistou ryzí všepřijímající lásky. Musel se mi ukázat v celé své krutosti i zranitelnosti v podání herce, abych ho pochopila a odpustila mu. Tinker je náš vnitřní tyran, naše svědomí, náš soudce, naše vášně, nenávist k sobě samým i k okolí, protože mi sami nejsme ochotni si odpustit, přijmout se. Přitom naše JÁ nevolá po ničem jiném než po rovnováze a harmonii. Nebyla to literární zkušenost, literární interpretace hry, ale divadelní tělesnost, opravdovost a prožitek, které mi nakonec otevřely oči.

Další měsíc a půl nastala pak mravenčí práce, kdy jsme doslova sekundu po sekundě stavěli jednotlivé výstupy, choreografii, hudbu, každý detail pohybu a intonace slova.

13.5. Prostor mimo svět slov

„Hlas mi řekl, abych se zabil. Ted' jsem v bezpečí, tady se nikdo nezabije.“ (Sarah Kane: *Očištění*)

Jestliže jsem se na začátku zmiňovala, že pochopení textu Sarah Kane je velmi náročné, obávala jsem se zprvu komplikace kvůli česko-španělskému provedení. Zároveň jsem věděla, že text je pro mě spíše odrazovým můstkem – chci zkoumat, jak ho lze do značné míry převést do pohybu, znakového gesta a tónu; vytvářet jednoduší tvar, složený z řady mikrovláken, z nichž jen jedno je slovo, a stavět obrazivou báseň, pevný celek gest, pohybových tvarů, rytmu a prostoru.

Proto také ve výsledku nehrálo roli, zda se divák plně dovtípí významu druhého jazykového kódu. Přesto jsem se snažila, aby většina dialogů byla tvořena z českého a španělského jazyka. Tím vždy alespoň část replik zaznívala ve srozumitelném jazyce. Text jsme částečně upravovali, aby z odpovědí byl zřejmý obsah otázky a obráceně, a pracovali s ním především v průběhu zkoušení. Při něm se totiž často odkrylo, že text, který byl jazykově upravený, nakonec nebyl nutný vůbec.

Je pravda, že dramaturgicky nebylo plně opodstatněné, proč představení probíhá ve dvou jazykových kódech. Do určité míry jsem si na to odpověděla, že princip kontrastu je základem přírody: muž–žena, voda–oheň, černá–bílá. Většina dvojic mluví na sebe tedy jinou řečí; leckdy se řeč od sebe postavy učí, a čím blíže ke konci, tím mluví Španělé více česky a obráceně. Vyžaduje-li postava pochopení, přechází do řeči druhého, hledá porozumění. Je pravda, že do určité míry toto dvojjazyčné ztvárnění zastřelo další významovou složku dramatu – a to je hra slov, ve které se promíchávají identity při přenášení replik z postavy na postavu. Tyto jazykové variace sice zmizely, ale na druhou stranu umožnily, že základní věty zazněly v obou jazycích, i když v různé části hry. Kromě této ztráty a jisté náročnosti kladené na vnímání diváka však dvojjazyčné pojetí nikterak neuškodilo porozumění dramatickým situacím, ale naopak inscenaci obohatilo o další rozměr. Znovu mě utvrdilo v tom, že každý vztah, emoce či situace je čitelná i díky jiným zdrojům, než je význam slova, a to především díky pohybu a zvuku slova, tedy

intonaci a temporytmu řečeného. Představení shlédla i řada Španělů, a i oni mi potvrdili, že je hře rozumět.

S textem jsme na počátku pracovali jako se zvukem a vznikaly velmi zajímavé improvizace. Zvláště jedno zadání potvrdilo, že podstatné skutečnosti jsou skryty v prostoru mimo svět slov. Každý herec si měl vybrat jakýkoliv úsek textu a herec z druhé kultury ho měl pohybově ztvárnit, aniž textu rozuměl. Brzy ten, co četl, pochopil, že musí slova používat zvukověji a skrze barvu a intonaci do nich vkládat emoce, protože vodítkem pro pohyb tu není význam slova. Došlo k fascinujícím výsledkům, kdy pohyb leckdy až k neuvěření přesně korespondoval s textem, aniž mu herec rozuměl.

Herci v prostoru přejímají také roli vnitřních hlasů. Když některá z postav bojuje svůj vnitřní zápas, hlasy se zhmotňují do našich nočních můr a atakují nás.

Přestože jsem nakonec škrtnala méně textu, než jsem původně zamýšlela, několik diváků mi sdělilo, že inscenace používá minimálně textu. Bylo to dáno tím, že opačný jazyk začali vnímat spíše jako další zvukový rozměr hudby.

Samotná hudba byla pak dalším aktivním činitelem celého představení. Tomáš Šenkyřík v ní mimo jiné výrazně pracoval s autentickými hlasy herců. Nahrával odděleně herce, kteří si vybrali konkrétní repliky charakteristické pro jejich postavu a nejrůznější způsobem je zvukově variovali. I zde začínalo docházet ke shodě mezi jednotlivými herci, až na výjimku všichni využívali intervalu malé tercie. Proto se tento interval stal důležitým hudebním leitmotivem.

Stejně tak, jako jsme hledali postavy, scénografii a celou motivickou a gestickou stupnici, tak jsme také důsledně hledali hudební podobu jednotlivých výstupů. Každá postava měla svůj charakteristický hudební projev, který se vyvíjel (například Žena byla vystavěna v duchu středověkého chorálu). Výrazně se uplatnily také nahrané autentické zvuky scénických objektů (kovového zvuku vany, vrzání laviček), hojně se využívaly rovněž zvuky z prostředí zkušebny a ze sportovního prostředí, nahrané přímo pro toto představení (Kane hodně v textu odkazuje k různým sportovním ruchům). Divadelní řeč se prosazovala stále intenzivněji. Při poslechu nahrávky jedné haly, ve které probíhal volejbal, jsme zjistili, že zvláštní rezonancí výkřiky hráčů znějí jako zpěv, který má ještě podkreslenou basovou linku na způsob gregoriánského chorálu. Tak byl tento zvuk podpořením jistých frekvencí převeden na hudbu, která se navíc stala základní linkou k celému představení.

13.6. Okolnosti procesu zkoušení

„Kdybys mohla ve svym životě jednu věc změnit, co bys změnila? / Svůj život.“
(Sarah Kane: *Očištění*)

Není náhodné, jakou hru si volíme k tomu, abychom ji podrobili divadelnímu zkoumání. Vědomě či podvědomě vybíráme takový text, skrze který poznáváme a řešíme vlastní bytí. Ideální je, pokud i oslovení herci vědí, k čemu se vztahují, a neberou výzvu na spoluúčasti jen jako hereckou příležitost. Nečekala jsem ale, jaký řetězec událostí na sebe začne tato hra strhávat. Její znovuožití jako by mělo vliv na širší okruh lidí, než jen na ty, kteří se s ní přímo konfrontovali během zkoušení.

Ještě před zahájením vlastního zkoušení se mi dramaturg (jména lidí záměrně zamlčuji), kterého jsem přizvala ke spolupráci, po pár týdnech omluvil, že mu rozbor a příprava této hry nedělá dobře, že právě nyní žije podobný vztah, jaký se odvíjí mezi Carlem a Rodem, a příliš ho to psychicky rozkládá. Spolupráci ukončil. Když přijeli před začátkem zkoušení herci z Institut del Teatr, odehrála se další zvláštní souhra okolností. Jeden z herců (původně měli hrát ve hře Španělé čtyři, nakonec zůstali jen tři) mě po prvním dnu zkoušení požádal o soukromou schůzku. Na té mi vylíčil, že je smrtelně nemocen. Dozvěděl se to před několika týdny a doufal, že mu změna prostředí pomůže se se situací vypořádat. Byl to herec, který přitom nejvíce toužil ve hře hrát. Po příjezdu do cizí země, bez znalosti angličtiny, a tudíž bez schopnosti komunikovat, propadl však ještě větší beznaději. Přesto se pokusil první týden začít pracovat, ale nakonec se po dvou týdnech vrátil domů. Některé „projevy“ si však již jeho postava „vynutila“ – například chůze po přímé lince se jako princip začala objevovat i u Michala Kerna, který po něm roli převzal. Scénografka, kterou jsem původně oslovila ke spolupráci, rovněž po přečtení hry odmítla účast s tím, že se právě rozchází s přítelem. Sám text již vyvolával pocit, že to bude zápas až na dřevě, že se nám rozkryjí naše vlastní vnitřní zápasy. Málokdo byl ochoten do toho jít.

V den premiéry jsem pak zažila doslova zhmotnění příběhu v přímém přenosu a byl to pro mě tak silný moment, že jsem měla pocit, jako by mi hra ožívala před očima. Postava Grace, jak bylo již nespočetněkrát komentováno, je žena, která si pod vlivem ztráty svého milovaného bratra, změní identitu, obleče si jeho šaty,

nechá si změnit pohlaví. V našem pojetí Grace nebyla ani mužatka, ani transsexuál, byla to ženskost sama, kterou k tomuto brutálnímu kroku přivede totální paralýza, nemožnost vyrovnat se se ztrátou milované osoby, potřeba si milovaného člověka zhmotnit. Před představením jsem na chodbě potkala svou kamarádku. Můj úlek byl po třech měsících strávených v prostředí Sarah Kane pochopitelný. Proč? Několik let předtím zemřel teprve ve věku 24 let můj blízký kamarád na metastázi rakoviny. Tato dívka byla jeho partnerka a pět let s ním absolvovala všechny chemoterapie, nemocnice, psychické propady i smrt. Když jsem ji potkala na chodbě před premiérou, na chvíli (než se má mysl zkoncentrovala, protože jsem ji tu nečekala) jsem měla pocit, že vidím svého kamaráda. Ona, která předtím měla nádherné dlouhé vlasy, byla ostříhaná na kluka, byla oblečená do šatů svého mrtvého přítele, které jí bylo velké, s jeho čepicí na hlavě, s mužskými pohyby v těle. Jen z jejích očí čišela prázdnota a plachost ubité ženskosti. Uprostřed představení opustila sál.

Po premiéře jsem poprvé měla pocit, že se nám podařilo vyvolat něco, co dokáže zasáhnout až do morku kostí. A protože jsem cítila, že se na chvíli divadlo proměnilo v cosi „sakrálního“, že se nám podařilo otevřít energii, která rozproudila podvědomé síly, pocítila jsem lítost, že jsem nepracovala na závěr s nadějí. Že jsem nechala ve vzduchu jen sedm němých křičících úst, řezavý zvuk i světlo. Přitom od počátku zkoušení jsem chtěla, aby na závěr byly všechny postavy zality světlem; ne pohlceni palbou intenzity světla, ze které divák oslepne a padne do tmy. Měla jsem od začátku na mysli část ze *Suity Lišky Bytrouška* od Leoše Janáčka. Je to pasáž *Svítání*, ve které se za zvuku vibrující harfy rozezní orchestrální proud čiré síly; přeruší ho průzračná melodie flétny, aby mohl vzápětí vybuchnout proud hudby celého orchestru. To je pro mě *Očištění*. Otevírá se proud světla, do kterého všechny postavy odcházejí. Je to klid vesmíru, odchod duše.

Jenže vlastní hra mě k tomu nakonec nepustila. A divák zůstal jen přikován do židle. Byl to moment, kdy nelitujete něčeho, protože máte pocit, že to mohlo být „uděláno lépe“, funkčněji, umělecky přesněji, ale litujete toho, protože víte, že jste se na chvíli napojili na něco, co vás přesahuje, a že jste toho momentu nevyužili k tomu, abyste sdělili, že je z těžkých životních událostí východisko. V následném roce, kdy jsme *Očištění/Depurados* opakovali, jsem chtěla zkusit zapracovat na původně zamýšleném závěru, ale opět mě tam struktura a energie hry nepustily. Měli jsme také jen „oživovací“ zkoušky, nebyl prostor pro hledání a objevování, a nutně se proto závěr i napodruhé vzepřel.

13.7. Fyzikalita v inscenaci *Očištění/Depurados*

„Dokonalé tělo. Celý den zapaloval jednu od druhé, ale tancoval jako sen, který vy nikdy nepoznáte.“ (Sarah Kane: *Očištění*)

Jak se fyzikalita herce propojí s ostatními postavami, prostorem, tématem, textem si ukážeme konkrétně na prvních obrazech inscenace.

VÝSTUP 1: *Graham a Tinker*

Opakující se stopa jemných bicích, které vyvolávají dojem lékařského přístroje, jenž měří srdce. Táhlý zvuk, postupně narušovaný chrčením, jako když dochází tep.

Graham přestává zvládat volejbalovou hru, životní hru, potřebuje drogu. Uřícený, nemohoucí, s podklesávajícíma nohama, se zastaví v centrálním kruhu. Kolem něj neustále pokračuje – v monotónně se opakujícím stereotypu – gestická série pohybů ostatních hráčů, připomínající volejbalovou hru, jak byla rozehrána v prologu. Herci začínají být vysílení, v reálné fyzické únavě se odráží vnitřní stav Grahama. Kolem něj nadále pulzuje narůstající dech, udýchanost hráčů. Jeho první věta zní: *„Chci ven!“* Žádá o drogu Tinkera. Jeho vysílené tělo se sotva drží na nohou. Tinker, ve světle proudícím na láhev vody, připravuje směs drogy – zalévá ji vodou, nalévá do injekční stříkačky. Graham si vytahuje rukáv bundy. Gesto jeho levé ruky, která přijímá drogu, zrcadlově odpovídá gestu Tinkera, který dva metry od něj vstříkává se vztyčenou rukou injekční náplň (v pozdějším obraze stejným pohybovým gestusem bude dávat jako lékař infuzi Grace). Fyzikalita Tinkera začíná připomínat fyzikalitu Grahama, jako by sám drogu požil; tělo křečovatí, svírá se samo do sebe. Při počítání od deseti k nule se naopak tělo Grahama v tanci čím dál tím více uvolňuje; je plné svobody, síly a pohybu, jako by se odpoutávalo od země. Naopak Tinker se strachem v hlase – zdeformovaný jak nějaký pavouk, sotva se držící na nohou – volá: *„Graham“*. (Později také Robin počítá a nemůže se dopočítat obrovského množství čtverců, jeho počítání je kontrapunktem uvolnění; je to zběsilý zápas vězně koncentračního tábora – osamělého myšlení, které končí oběšením se na síti.)

Dialog obou postav probíhá ve španělštině. Všechny repliky Grahama však v češtině dubluje jeho sestra Grace. Její uzavřenost ve vaně představuje nemožnost dostat se k milovanému bratrovi; Grace opakuje jeho repliky, jako by

je říkala sama. Předznamenává se zde paralela Grahama a Grace, jejich silná vazba, která posléze přejde až v to, že se Grace operací v Grahama promění. Španělské repliky Tinkera se naopak posilují českými překlady z úst zbylých mužů, a to tehdy, když mají posílit výpověď, která se týká všech: „*Víš, co se mnou bude?*“/ „*To je jenom začátek*“/ „*Ty mě v tom necháš?*“ (Repliky se budou postupně přenášet z postavy na postavu, Češi se budou vyjadřovat španělsky a naopak).

Tanec, který postupně uvolňuje Grahama při počítání od deseti do čtyř, je znakem pro duši opouštějící tělo. Poslední čtyři čísla odečítá Tinker. Vzadu za síti se objeví světelná čára, po které Graham, vysvlékající se z bundy, odchází mimo hrací pole. V ten moment ho všechny postavy pozorují. Na hřišti po něm zůstává jen prázdná bunda. Je to svlékání do smrti, ale zároveň zanechání památky po sobě své setře, která se později do jeho bundy obleče, aby mu byla ještě blíž a ještě více se mu podobala. Zatímco Grahamova chůze dopředu po světelné čáře je čirá volnost, půda pod nohama jako by ztrácela svou pevnost, Tinker paralelně s ním couvá ve svém zkřečovatělem těle, sotva se drže na nohou. Pohyb Grahamovi pulzuje celým tělem; je to vlna, procházející až do konečků prstů. Naopak Tinker je – ve svaštělém těle – paralyzován.

SCÉNA 2: *Rod a Carl*

Původní kriketovou hru jsem zaměnila za hru v kulečnick: vztah Carla a Roda je prezentován černou a bílou koulí, je to rozstřel i trefa do jamky. S vymizením světelné čáry z předchozího obrazu se naopak rozsvítí geometrické tvary na podlaze, které charakterizují Carla a Roda. Jsou to dva čtverce v sobě ve středu přední hraniční čáry (znázorňující branku) a čára, která diagonálně vede od zadního rohu do jejich centra. Čtverec symbolizuje Roda, čára Carla. Jejich dialog probíhá pouze v těchto prostorech, Carl během rozhovoru postupně přichází po čáře, až vstoupí do pevnosti pravoúhlého čtverce, do kterého se uzavírá Rod jako do své ulity.

Carl a Rod je homosexuální milenecká dvojice, která je vzájemně kontrastní a zároveň doplňující se – stavbou těla, pohybem, prostorem, kostýmem. Během této scény přemlouvá Carl Roda, aby mu dal prsten a vzal si ho za manžela; aby mu vyjádřil věčnou lásku. Toto naléhání je převedeno do prostorové akce. Carl se

postupně přibližuje po čáře směrem k Rodovi. Čára je tenká – je to vratkost i strach, pohyb po ní je zároveň potřebou ujištění se o vztahu. Chůze po tenké čáře ve své symbolické i reálné rovině umožňuje dávat fyzickou akci podtext řečovým výpovědím; tedy výpověď interpretovat fyzickou cestou. Pohyb má tu sílu, že může buď řečené podpořit, nebo jít proti němu.

Carl, který přichází po čáře za sítí, překračuje práh sítě při replice: „*Chci, aby sis vzal můj prsten.*“ Překročení meze podtrhuje apelativnost věty. Chce prsten na znamení pouta. Koketně pohazuje bílou kulečnickovou koulí. Na otázku Roda: „*Umřel bys pro mě?*“ (při níž Rod poprvé odhaluje místo na zranitelné šíji, kde doposud svíral černou kulečnickovou kouli), vypadne Carlovi bílá kulečnicková koule a zachytí ji těsně nad zemí, přitom zavravorá. Je to zdánlivě mimovolná fyzická akce, ale uvnitř ní je skryta nejistota: neví, zda by pro Roda umřel. Vrávorá, nalezne rovnováhu a odpovídá jistě, s napřaženou kulečnickovou koulí: „*Ano.*“ Realita je taková, že později Roda zradí. Podobný pohybový princip ztracení rovnováhy je použit ještě několikrát. Výpovědi Carla ztrácejí na jistotě také tím, že se po celou dobu pohybuje po čáře na špičkách, a je tudíž méně stabilní tak jako jeho charakter.

Posílání dvou barevných koulí po čáře (jejich ťuknutí připomíná úvodní hudbu) podporuje dialog, v němž Carl slibuje, že Roda nikdy nezradí, nezažhe, že bude vždycky milovat. Touha po kladné odpovědi posouvá Carla vždy po čáře vpřed, negativní odpověď Roda („*Já bych pro tebe neumřel*“ či „*Nemůžu ti nic slíbit*“) ho vrací o krok zpátky, vždy se ztrátou rovnováhy.

Rod reaguje pohybově a prostorově opačně, a prozrazuje tak strach z toho, k někomu se citově připoutat. Odmítá Carla a přitom ho pouští do prostoru svého bezpečného čtverce, dává mu svou černou kulečnickovou kouli, bere si jeho bílou, a dokonce se nechá vytáhnout z bezpečí své ulity na tenkou Carlovu čáru, po které ale couvá, neodvažuje se jít čelem vpřed. Carl se dívá na jeho záda a vede ho po laně nataženým gestem rukou, v nichž třímá kulečnickovou kouli. Znovu mu slibuje: „*Nikdy se od tebe neodvrátím*“. Přitom se však na cestě v pohybu otočí. Zdánlivou potřebou otočení se (aby mohl lépe navést Roda po čáře) však odhaluje lživost své výpovědi, neboť fyzickým jednáním potvrzuje opak. Naproti tomu se Rod, když říká „*Nevěř mi*“, otáčí čelem ke Carlovi a odevzdává se mu.

SCÉNA 3: *Tinker, Grace, později Robin*

Vrací se leitmotiv hudby, který doprovázel smrt Grahama. Motiv táhlého tónu. Scéna se zasvěcuje do bíla. Grace vystupuje z vany; Žena ji pozoruje, zůstává ve vaně. Grace se vyptává doktora Tinkera na Grahama, na jeho šaty, Tinker oznamuje, že Graham umřel před šesti měsíci. Graham už od předchozí scény pomalu kráčí po vnějším obvodu hřiště; a to takovým tempem, že v průběhu této scény, která se celá tematicky váže k němu, se nachází před hřištěm těsně u diváků. Zdánlivě mimovolně se tak dostává do popředí zájmu. Během dialogu o jeho šatech, které Tinker nechal spálit, si Grahamovu bundu bere Robin. Grace si při rozhovoru s Tinkerem neustále tře levou ruku, tedy tu samou, kterou si třel Robin v první scéně. Grace zkouší různými způsoby přesvědčit Tinkera, aby jí dal šaty jejího bratra. Lísá se k jeho ruce jako kočka, atakuje ho a tlačí ho jako zapřený býk či jelen, když soupeří svými rohy se soupeřem. Na jeho vstřícná gesta reaguje ostrým odmítajícím pohybem, vzápětí na něj skáče jako zvíře na svou kořist. Odvržena zkouší využít své sexuality: leží před Tinkerem, otevírá provokativně klín, aby se Tinker opět sevřel do své ulity – v křeči zatažené hrudi (právě ten Tinker, který agresivně zneužívá lásky, se nyní jejího projevu bojí). Během několika replik tak máme celou sérii pohybových proměn – tenze i uvolnění, rychlosti i pomalosti – a s tím rozkryté množství charakterových poloh, emocí a vášní. A do toho neustále v pomalé chůzi, plné nejjemnějších detailů pohybu všech částí těla (zvláště rukou) kráčí v předním plánu mrtvý Graham.

Nezbytná potřeba Grace alespoň uvidět šaty bratra ji vede k odvaze: provokativně směřuje svou nohou do rozkroku Tinkra. Není náhodné, že se to odehrává v kruhu, kde bude později Grace znásilněna smečkou rozzuřených psů; kde bude také obětována Žena. Z vany bude pod údery nadržovaných chlapů stoupat bílý prach, kteří pak v průvodu ponosou Ženu ve vaně k obětní hostině.

Tinker, který se sadisticky vyžívá ve všech podobách lásky, slabým rychlým hlasem volá Robina. Robin přichází v Grahamově bundě před síť; v ten moment je už Graham na straně hrací plochy a opět se upozaduje, v polostínu dále pokračuje v chůzi po obvodu směrem dozadu.

Robin (kymácivé pohyby všech částí těla, vycházející z nekoordinovaných pohybů mentálně postižených lidí) se zalíbeně dívá na Grace; hned stydlivě odvrací tvář. Na nařízení Tinkera, aby se svlékl, hází do centrálního kruhu Grahamovu bundu. Grace se po ní vrhá, boří do ní svou tvář, lačně vdechuje její vůni, laská se

s bundou jako s milencem. Před diváky se zhmotňuje Graciina představa: vše se noří do šera, jen na středu kruhu se projektují nahá těla. Je to hemžící se svět larev i hromada těl jak v koncentračním táboře. Na jejich vrchu leží Graham. Nastává tanec reálného těla Grace s projektovaným tělem Grahama; přitom se Grace postupně obléká do všeho oblečení po Grahamovi. Navlékání kalhot, prohnutí ležícího těla vytváří paralelu až erotického prohnutí nahého projektovaného těla Grahama. Je to milostný tanec živého těla a snu, vnitřních vzpomínek na bratra, posunutý v milostnou vášeň. Na závěr scény, když se vrací zpět bílé světlo, sedí Grace v kruhu, kompletně oblečená do šatstva svého bratra a rozhodnutá: „*Nikam nepůjdu.*“ Robin, polonahý, jen ve spodkách, se ještě víc stydí. Když Tinker kontruje Grace, že ji vyvedou, Grace začne předstírat záchvat. Třese se, klepe celým tělem. Tinker ji vytahuje z kruhu, posadí na pravou lavičku u sítě, ruce jí zachytí do sítí, jako se pacientovi při záchvatech přivazují popruhy k posteli. Přináší vodu a jako infuzi nechává hadičkou z láhve nakapat Grace do úst trochu vody. Ta se po ní jazykem natahuje jak žíznivé zvíře; po vodě – touze po naplnění. Po křečích dochází k uvolnění. Grace odmítá ze sanatoria odejít. Mňouká jako kočka, která se dožaduje pozornosti; která chce docílit svého. Tinker se vzdává odpovědnosti a odchází za síť. Tam se již oddělili pomalou chůzí Rod a Carl a každý sedí osamoceně vzadu.

Grace dává Robinovi příkaz: „*Obleč se.*“ Anticipuje se další paralela vzájemného prolínání postav. Nyní je v kruhu Robin a stejně jako předtím Grace si bere její ženské šaty, ukájí se jejich vůní. Zatímco Grace chce zůstat, první věta Robina je: „*Brzy odejdu. Domů k mámě.*“ Je to další obraz lásky, nedospělého dítěte zavřeného v nehostinných podmínkách sanatoria; je to naivní láska, směřovaná nyní ke Grace; a je to zároveň mladík, oblékající se do ženských šatů.

K Robinovi se váže motiv písma a čísel. Grace ho žádá o dopis, chce napsat svému tátovi, že je v sanatoriu. Robin mluví o vnitřním hlase, který mu řekl, že ho zabije. Jeho řeč je neumělá, ostře grimasně pracuje s tváří a s ústy; jako by měl problém s artikulací, se stavbou myšlenek. Zamotán do dívčích šatů si jako by mimochodem omotává z jejich ramínek smyčku kolem krku. V jedné z posledních scén se oběsí. Jeho výstup je doprovázen projekcí různě přes sebe jdoucích replik v češtině, které Robin zároveň říká ve španělštině. Vytrženy působí apelativně, není to jen potřebný překlad, je to vězení slov, vězení písma, které se tím, že Robin stojí v projekci, promítá i na jeho tělo; před písmem utíká, čímž Grace poznává, že neumí číst. Projekce tak opět odhaluje vnitřní pochody postavy. Do podobného

modře laděného vězení se později Robin dostává, když se (pomocí stínu projektovaného přes síť) očitne zavřený do čtverců. Tam nakonec spáchá sebevraždu. Stud Robina, který neumí psát, se projeví otevřenými ústy, v nichž zůstává nevyřčená odpověď.

Stejně otevřená ústa budou mít na závěr inscenace všechny postavy, aby za zesilujícího světla a skřípavého zvuku vykřičeli němými ústy svou bolest. Svou strašlivou touhu milovat a být milován.

14. HUDBA V POHYBU: KOMORNÍ OPERA JIŘÍHO HÁJKA *SLAVÍK A RŮŽE*

„Láska je něco úžasného... je vzácnější než smaragdy, drahocennější než skvostné opály, ani za perly a za granátová jablka ji nekoupíš.“³³⁴

„Komorní opera *Slavík a růže*, určena pro čtyři zpěváky, vychází z pohádky Oscara Wilda o lásce, oběti a lidské malichernosti. Moderní hudební zpracování mladého skladatele Jiřího Hájka spočívá především v práci se zvukovou a rytmickou složkou, které podporují dramatickou situaci a citovou hloubku příběhu. Režijně-výtvarné pojetí obohacuje pěveckou akci o paralelní svět tanečníků, kteří akcentují symbolickou rovinu příběhu a spolu se scénickými objekty, světlem a gestikou zpěváků rozehrávají příběh pohybových a vizuálních metafor.“ To jsou slova anotace, která měla vystihnout projekt Komorní opery Jiřího Hájka *Slavík a růže*, jehož světová premiéra proběhla 11. dubna 2011 v divadle DISK. Tato opera vznikla jako absolventská práce studenta oboru skladby na HAMU v Praze Jiřího Hájka, který studoval ve třídě u profesora Ivana Kurze. Ten také byl spolu s profesorem Václavem Riedlbauchem výraznou oporou celého projektu, a to při vzniku hudební kompozice, hudební nahrávky i při organizaci jevištní realizace.

Jiří Hájek skládal operu tři roky. Vzhledem k finanční náročnosti provozu opery bylo dohodnuto, že na rozdíl od zpěváků orchestr nebude vystupovat naživo. V září 2010 proto nahrála orchestrální část opery Komorní filharmonie Pardubice v hudebním nastudování Marka Ivanoviče, který rovněž inscenaci dirigoval. Ten také obsadil do pěveckých rolí mladé výrazné talenty, kteří dnes zpívají v divadlech po celé České republice: Lucii Fišer Silkenovou (*Slavík/soprán*), Michaelu Kapustovou (*Tanečnice/mezzosoprán*), Josefa Moravce (*Student/tenor*) a Davida Nykla (*Keř/bas*). Já jsem k projektu oslovila dva tanečníky, v té době ještě studenty KALD DAMU, Johanu Matouškovou a Davida Rysku. Oba vystudovali Konzervatoř Duncan Centre. Nahrávka opery (provedena Zvukovým studiem HAMU v Praze) i její scénická podoba byly realizovány v rámci studentské grantové soutěže na podporu projektů specifického vysokoškolského výzkumu.

³³⁴ Citováno z operního libreta.

14.1. Svět Oscara Wilda

„Když jsem musel vyplnit dotazník, napsal jsem, že je mi devatenáct, povoláním jsem génius a jako tělesnou vadu jsem uvedl talent.“ (Oscar Wilde)

Oscar Wilde. Představitel dekadence, symbolismu, lartpourlartismu i secese. Muž s jiskřivým intelektem, ironií a sarkastickým vtipem, který dokázal spatra vymýšlet příběhy a aforismy, oslnivé bonmoty a překvapivé epigramy a glosovat společenské dění. Oblíbený společník, který vyrostl v prostředí uměleckých salónů, v nichž se dovedl pohybovat vskutku elegantně. Módní dandy 19. století. A přece za provokativním oblékáním a chováním, které záměrně mělo šokovat prudérní viktoriánskou Anglii, se schovával zranitelný chlapec s melodramatickými náladami, obrazivostí a tesknou vášnivostí. A během okamžiku tatáž londýnská smetánka, která tak ráda mezi sebou měla svého vtipného hosta, udělá ze žádaného umělce vyvrhele společnosti, když ho soud obviní z homosexuality (toho roku 1891 se Wilde, ženatý se dvěma dětmi, bláznivě zamiluje do mladého floutka Alfreda Douglase, což se mu stane osudným) a odsoudí ke dvěma letům věznice s nucenými pracemi. Odtud se Wilde vrací zlomen tělesně i duševně, navždy opouští Anglii a nakonec umírá jako šestačtyřicetiletý v roce 1900 v bídě v pařížském hotelu.

A stejně tak se Wildova duše sváří i v jeho díle. Vedle úspěšných společenských komedií *Jak je důležité míti Filipa* a *Vějíř lady Windermerové* či povídek *Strašidlo cantervillské* a *jiné novely*, charakteristických břitkým humorem a neotřelým vtipem, stojí symbolické drama *Salome*, plné vášnivosti a barevných obrazů, či symbolické pohádky *Šťastný princ* a *jiné pohádky*, které odráží tvrdou skutečnost každodenního života. Rozsahem nevelké dílo korunuje *Obraz Doriana Graye*, román se silnými autobiografickými rysy o kráse a mládí v ostrém kontrastu k lidské nedokonalosti a zkaženosti, román o manipulaci s člověkem i o estetických kritériích, které jsou zevrubně shrnuty v předmluvě k dílu. Odtud také pocházejí slavné výroky jako: „Umělec je stvořitel něčeho krásného. / Zjevit umění a ztajit umělce, to je cílem uměleckého díla. / Kritik je ten, kdo dovede tlumočit jinou

formou a novými prostředky svůj dojem z něčeho krásného. / V žádném umělci není nikdy nic morbidního. Umělec smí vyslovit všechno.“³³⁵

Symbolická pohádka *Slavík a růže* pochází z cyklu *Šťastný princ a jiné pohádky* z roku 1888. Vypráví lyrický příběh o malicherném nápadu tanečnice, která si zatančí se zamilovaným studentem jen pod podmínkou, že jí donese červenou růži. V zimní zahradě vyslechne studentův smutek slavík a obětuje svůj život, aby svou krví zbarvil uschlou keřovou růži do červena. Ta je pak tanečnicí s pohrdáním odmítnuta. Nato student odsuzuje lásku jako zbytečný citový projev a vrací se ke studiu filozofie. Oba tak znehodnocují smrt slavíka, který se obětoval ve víře, že „láska je něco úžasného... je vzácnější než smaragdy, drahocennější než skvostné opály, ani za perly a za granátová jablka ji nekoupíš a nevystavuješ na tržištích.“³³⁶ Sám Oscar Wilde později s úšklebnou nadsázkou glosuje v *Obrazu Doriana Graye*, že „muž se žení, protože je znuděn, žena se vdává, protože je zvědavá. Oba se zklamou.“³³⁷ Navzdory všemu stále každý v sobě má svého slavíka a svůj ideál lásky; a dodnes nosí obdivovatelé na Wildův hrob červené růže a obřadně líbají červenými ústy jeho náhrobek.

14.2. Hudební svět Slavíka a růže

*„Na kruchtě sedí muzikanti a hrají na strunné nástroje. A má milovaná tančí za zvuku kytar a houslí. Tak lehce tančí, že se nohama sotva dotýká podlahy.“*³³⁸

Zajímavé je, že Jiří Hájek (1976) se původně vyučil tesařem. S hudbou začínal jako samouk a kytarista nejrůznějších hardcore skupin, teprve později přešel ke kytáře klasické, kterou vystudoval na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Už tehdy se paralelně soukromě vzdělával ve skladbě a dirigování, spoluzaložil a dirigoval Symfonický orchestr Prahy 8 a nakonec vystudoval obor skladba na HAMU v Praze u profesora Ivana Kurze. Jeho bakalářskou práci Koncert pro trubku, tympany a smyčce provedla Východočeská komorní filharmonie Pardubice.

³³⁵ Wilde, O.: *Obraz Doriana Graye*. Odeon, Praha 2011. Předmluva.

³³⁶ Citováno z operního libreta.

³³⁷ Wilde, O.: *Obraz Doriana Graye*. Odeon, Praha 2011, s. 57.

³³⁸ Citováno z operního libreta.

Závěrečnou absolventskou prací pak byla právě komorní opera *Slavík a růže*. Řada jeho skladeb byla již premiérována (např. *Sluneční hodiny* na mezinárodních hudebních festivalech v *Kutné Hoře* a pražských *Strunách podzimu*; symfonickou skladbu *Ikarus* uvedl Orchester Berg v roce 2010). Vzhledem k našemu tématu je podstatné, že Hájek se kromě skladeb koncertního charakteru věnuje také tvorbě scénické hudby z oblasti baletu, činohry i filmu. Spolupracoval s Pražským komorním baletem a Lucií Holánkovou (*Krásná hora, Sluha dvou pánů*), s choreografkou Sárrou Puchowskou vytvořil taneční představení *4:4*. Ve filmu pravidelně spolupracuje například s Petrem Pavlíčkem (*Kyokushin karate encyklopedia*), animátorem Tomášem Hájkem (*Kouzlo okamžiku; Zuřivost; Já, Ty, My...*), Pavlem Linhartem (*Příběhy ze Země děda Praděda*) nebo anglickým tvůrcem Williamem Lee (*Malé lži; Žádost o azyl z ekologických důvodů*). Také komponoval hudbu k filmu České televize *Doktor pro zvláštní případy*, jenž vznikl v režii Ivana Pokorného. Velice intenzivní je pak spolupráce s divadelním režisérem Danielem Špinarem (*Maškaráda, Marie Stuartovna, Heda Gablerová, Racek, Být či nebýt*). Jako skladatel se také účastní projektů „Zvukové podoby knih“, jež produkuje Krajská vědecká knihovna v Liberci jako součást akce „Děti čtou nevidomým dětem“.

Hudební myšlení v opeře *Slavík a růže* výstižně konstatoval jeho profesor Ivan Kurz, který do programu k inscenaci napsal: „Důležitým aspektem hudebního zpracování symbolické pohádky Oscara Wilda je snaha o podporu dramatických situací, nejde však o popisnost, či ilustraci, ale především o zdůraznění citové hloubky. Tyto tendence jsou pak nejpatrnější v práci se zvukovou složkou, jejíž zpracovávání se snaží na jedné straně úzkostlivě naplňovat potřeby Wildova příběhu a na straně druhé je inspiračně ovlivněno zvukovými postupy z oblasti elektro-akustické a konkrétní hudby. Z těchto poznatků vychází také celková instrumentace partitury. Důležitým aspektem je také práce s rytmickou strukturou celku. Ta je místy odvozena z principů taneční hudby, avšak dále již zpracovávána svébytným způsobem, dle konkrétních požadavků tektonického a dramatického oblouku celku. Napojení na tradici operní tvorby přichází hlavně v podobě použití příznačných motivů a árie. Celá práce je rozdělena do sedmi obrazů, jež ve svém členění vycházejí z rozvržení textu libreta. Volba originálního jazyka angličtiny vychází z fantaskní ornamentálnosti, až secesnosti Wildova literárního stylu, který je autorem reflektován též v hudební složce.“

Jirkova hudba měla na mě značný účinek. Její zvukové plochy a rytmické struktury, vycházející leckdy z jazzových postupů, ve mně vyvolávaly řadu obrazů. Jirka nepracuje s operními principy v pravém slova smyslu, já osobně tuto operu vnímám spíše jako programní symfonii, kde další part tvoří zpěv. Zaujala mě rámcová struktura, operu otevírá a uzavírá stejný hudební motiv. Tato cykličnost se odrazila v jevištní kompozici, podobně jako se výrazná hudební práce s leitmotivy a principem opakování otiskla do pohybového slovníku tanečníků.

V koncepci a celkovém pojetí jsme se s Jirkou hodně shodovali. Znal od počátku moji vizi a občas se chodil dívat na zkoušky. O jevištním ztvárnění se vyjádřil, že je mu „sympatické moderní provedení a značná míra abstrakce. Že to není kaširování, že hrajeme snovou pohádku, ve které se vše, zvuk, obraz i slovo třepotá v obrazech.“³³⁹ Vzhledem k tomu, že jsme pracovali s nahrávkou orchestru, s dirigentem Marko Ivanovićem jsem doladovála pěvecko-dramatické pojetí především v posledních dnech před premiérou, kdy jsme již byli v prostoru divadla. Režisérův výklad musí jít ruku v ruce s potřebami hudebního proudu skladby. Právo veta v případě žijícího skladatele má samozřejmě autor hudby, ale dirigent je ten, kdo interpretuje skladbu v prostoru a čase, a hudební intence se musí shodovat s tou jevištní. Ovšem nejen hudební interpretace má vliv na inscenační jazyk, ale také režisér svým výkladem může ovlivnit hudební výklad dirigenta. S Markem jsme hodně diskutovali šestý obraz. Chtěla jsem v něm již předvést postavu Studenta opilou. Tím jsem zpětně ovlivnila hudební interpretaci. Zpěv Studenta se začal jakoby „motat“, formovat se do jakési pijácké písně. Josef Moravec jako student výrazněji akcentoval některé tóny a „neuspořádaně“ je „tahal“ v pokřivených intonacích do výšek a zpět. Marko mi tehdy řekl, že si s touto árií nevěděl rady a že můj divadelní výklad mu pomohl pochopit i způsob hudební interpretace.

O hudební struktuře a vzniku této opery se lze dozvědět více z rozhovoru, který mi Jirka Hájek poskytl a jenž vyšel v tiskové podobě v rámci programu.

³³⁹ Výňatek z rozhovoru, který byl uveřejněn v programu a jehož velkou část níže přikládám.

Rozhovor se skladatelem Jiřím Hájkem, aneb „Opera je divadlo“

1) Jak vznikla idea napsat operu?

Jako student jsem pracoval léta v operním divadle, byl jsem tam zavřený hodiny a hodiny. Tolikrát jako já by Nabucca nepřežil ani Verdi. Myslím, že po tolika letech jsem se s tím žánrem měl potřebu nějak vyrovnat. Navíc mě zajímal i z praktického hlediska. Hledal jsem cosi nového, co by se dalo vnést do tohoto tradičního žánru, co by ale zároveň fungovalo na osvědčených principech. Práce na opeře začala asi před třemi lety. V září 2010 se potom nahrála orchestrální část opery s Komorní filharmonií Pardubice v hudebním nastudování Marka Ivanoviče.

2) Jak by měla podle Tebe tedy vypadat ideální opera?

Jak říká hrabě Felix Teleke z Tóllókó ve filmu *Tajemství hradu v Karpatech*: „Opera je divadlo, ve kterém se nemluví, ale zpívá“. A o to přesně jde, opera je především divadlo. U současných oper často cítím ambici jít v duchu moderních trendů, avantgardy, nějakého stylu, ale často se ve snaze po nekonvenčnosti zapomíná na dramatickou situaci. To se však samozřejmě týká i starších kusů, u kterých skladatel ne vždy podporuje dějovou linku, ale spíš „řadí písničky za sebe“. Vlastně docela chápu, že chtěl Boulez zapalovat opery a vynášel jako revolucionář ortel smrti nad tímto žánrem. Škoda, že dneska diriguje na bayreuthském festivalu *Tristana*. Tím se čepel trochu otupila, ale to vlastně chápu taky.

Opera byla a vždy musí být především hudebním divadlem. Za staletí se změnila techniky, ale ne vnímání člověka. Ten vždy bude prožívat příběh skrze emoce, a to se nezmění. Hudba má, podle mého názoru, především podpořit příběh.

3) Proto jsi volil jako předlohu pohádku Slavík a růže Oscara Wilda?

Vlastně ano. Znal jsem jeho pohádky už dávno. A promlouvají ke mně právě skrze emoce. Kniha dává, na rozdíl od filmu, který je obrazově konkrétní, možnost představivosti. A muzika je ze všech umění nejabstraktnější a dokáže primárně na city působit. A jen tak pro zpestření: nedávno mi došlo, že mám ve své tvorbě asi obsesi na ptactvo. Hodně mých témat hovoří o určité formě opeřenců a všichni dopadnou špatně. Mé skladby se jmenují: *Ikarus*; *Slavík a růže*; *Jako labuť zamrzlá v ledu*. Skoro se bojím, co bude dál?

4) *Jak se Ti text zhudebňoval?*

Základem všeho, a možná se bude zdát neuvěřitelné, že to říká právě skladatel, ale základem všeho je podle mě dobře napsané libreto. Stále se ptám, proč mě některé opery baví a jiné ne. A nakonec zjišťuju, že to není hudebním stylem, ale právě libretem. *Tosca*, nebo *Lady Macbeth z Mzenského újezdu*, to jsou dramata, veliké příběhy. Oproti tomu *František z Assisi* od Messiaena je krásná hudba, obdivuhodný skladatelský výkon, ale z mého pohledu jako opera prostě nefunguje a v divadle se to nedá přežít. Každá moderna bude jednou omšelá kašírka, ale lidi bude pořád fascinovat příběh i jeho vyprávění. A Martina Kinská se libreta *Slavíka a růže* zhostila výborně. Po vzájemné diskuzi jsme se také rozhodli nechat text v anglickém originále, zdál se nám melodičtější, tak wildovsky kudrnatý, secesní. Zvuk anglického textu se promítá i do hudební složky. Hudba je v každém textu a jazyce nějak přítomna. Kdybych psal stejný příběh na český text, hudba bude určitě úplně jiná. Nyní je až postimpresionisticky laděná, opřená především o zvuk a rytmus. Výstavba textu v libretu také umožňuje hudební oblouk.

5) *A vlastní skladatelský proces?*

Operu jsem chtěl napsat už v době, kdy jsem ještě hrál hard core a neznal noty. Lákalo mě to, ale jako Cameron čekal s *Avatarem* na 3D technologii, tak já jsem čekal, až se aspoň trochu něco naučím ve skladbě, abych mohl začít s operou. Na začátku jsem jednoznačně věděl, že chci jít svou vlastní cestou. Že chci vytvořit věc, na kterou bych se já sám chtěl dívat. Prostě rezignovat na to, jak „by se to mělo“, ale při nejlepším vědomí zkomponovat danou látku jako divadlo. Začal jsem u písni Slavíka. Tam mi velmi šťastně poradil profesor Ivan Kurz, který je jakýmsi patronem celého tohoto projektu a který stál už u jeho zrodu, když řekl, že ta píseň musí být naprosto prostá a jednoduchá. Nad každým motivem postavy jsem přemýšlel zvlášť. Jak například ztvárnit postavu Tanečnice a s ní spojený motiv plesu, aby se z toho nestala valčíková nuda? Ples je dnes přeci jedna veliká party a povrchnost. A tak se ples nakonec otevírá rychlým, dynamickým rytmem, odrážejícím jakoukoliv jinou dobu. Na závěr jsem všechny motivy i leitmotivy spojil dohromady. Postmoderna nacházející se někde mezi Telekem z Tólkó, Boulezem a Cameronem. Jak se říká: „Smrt opeře, ať žije hudební divadlo!“

14.3. Scénická koncepce

„Hořká, přehořká byla ta bolest, a divěji a divěji zněla píseň, protože zpíval o lásce, kterou dovede k dokonalosti smrt, o lásce, která neumírá ani v hrobě.“³⁴⁰

Nabídka režírovat operu byla pro mě výzvou; už proto, že pocházím z hudební rodiny a „na opeře“ jsem do značné míry vyrostla. Opera je velmi vyhraněným typem divadla, které mě láká tím, že se tu do jednoho celku kloubí hudba, literární text libreta i divadlo. V tomto projektu se navíc střetly všechny mé dosavadní zkušenosti a znalosti. Ještě před studiem režie na DAMU jsem totiž vystudovala obor český jazyk a literatura – hudební výchova na Pedagogické fakultě UK a tři roky muzikologie na Filozofické fakultě UK. Rovněž dílo spisovatele Oscara Wilda jsem důvěrně znala. Kromě románu *Obraz Doriana Graye* mě oslovují především právě jeho symbolické pohádky. Wilde v pohádce *Slavík a růže* docílil toho, co mě samotnou při tvorbě inspiruje: jedná se o moment střetu každodenní tvrdé reality se snem a o schopnost básnické transformace tohoto snu skrze obraz. Myslím, že můj přístup lépe vyjádří sám Wilde: „Všechno je zároveň povrch a symbol. Ti, kdož jdou pod povrch, činí tak na vlastní nebezpečí. Ti, kdož luští ten symbol, činí tak na vlastní nebezpečí.“³⁴¹ A zvláště v případě příběhu *Slavíka a růže*, který je postaven na lyrickém popisu lásky a krajiny, a dramatická situace se zde nachází v podstatě jedna jediná, je práce s jevištní metaforou přímo žádoucí. U takto symbolické a citově hluboké pohádky, napsané poetickým jazykem plným básnických obrazů, by jakýkoliv realistický popis byl bytostným nepochopením autora. To cítil i sám skladatel, který také pracoval s různými zvukovými plochami, a vytvořil tak jakousi hudební báseň. A já jsem tuto literární a hudební báseň chtěla proměnit v báseň jevištní.

Při inscenování opery mi kromě hudby a libreta byl oporou i originální text. Zaměříme se nyní na to, jak libreto i originální text ovlivnily dramaturgické a scénografické myšlení. V libretu Martiny Kinské dochází oproti originálu k razantnímu zúžení přírodního světa, který se celý vtěsná do postavy Slavíka a Keře. Pro komorní operu je to dle mého názoru výborné řešení.³⁴² Svět přírody

³⁴⁰ Citováno z operního libreta.

³⁴¹ Wilde, O.: *Obraz Doriana Graye*. Odeon, Praha 2011. Předmluva.

³⁴² V originálním textu je příroda zosobněna řadou hovořících postav. Plačícího Studenta slyší celá řada zvířat i květeny od ještěrky, motýla až po sedmikrásku. Slavík letí ke třem keřům a žádá je o

vyjadřující opravdovost lásky, ryzost a přímost je konfrontován s povrchním světem lidí představovaných postavami Studenta a Tanečnice.

Co se týče zásadního koncepčního posunu, obohatila jsem svět zpěváků o **paralelní svět tanečníků**, kteří akcentují symbolickou rovinu příběhu. Tanečníci se stávají duchem přírody a esencí lásky. Vytvářejí dynamičtější, poetičtější kontrast statictější pojatým zpěvákům. Tito tanečníci svým tělesným výrazem vytvářejí zrcadlo všem postavám, zosobňují nestálý cit Tanečnice a Studenta i čistou substanci lásky Slavíka a Keře. A protože Slavík je tu stěžejním představitelem lásky, je posílen i výtvarným řešením. V poslední sedmé scéně vystupují tanečníci v maskách slavíků (Slavík je v ní rozdvojen na mužsko-ženský přírodní princip), groteskně zpitvoření povrchní láskou, bolestně zraněni ve své podstatě.

Tanec figuruje jako hybný motor už v samotném textu. Je tu postava Tanečnice, do níž se zamiluje Student. A potřebuje růži, kvůli které se obětuje Slavík právě proto, aby Tanečnice se Studentem tančila. Motiv tance se přitom v originálním textu i v libretu objevuje hned v první větě: „She said that she would dance with me if I brough her red roses, but in all my garden there is no red rose.“³⁴³ Navíc v libretu, které zní v anglickém originále, je v celém prvním obrazu pracováno textově právě a jen s touto větou. Jejím nesčetným opakováním se neustále akcentují slova „dance“ x „not dance“, „red rose“ x „no red rose“ a „garden“. Tato úvodní věta shrnuje všechny klíčové motivy celé pohádky i našeho konceptu, který je postaven na tanci, symbolice barev (zvláště červené) a na přírodním světě zosobněným tanečnický (zahrada). V libretu se pak několikrát opakuje text charakterizující lásku, jenž začíná větou „Love is a wonderful thing“³⁴⁴. Ten je podpořen vyklenutou melodií, která se jako leitmotiv několikrát vrací. Láska je hlavním tématem příběhu; a protože lásku tu symbolizují tanečníci, hlavním vyjadřovacím slovníkem se stává jejich tělo a pohyb.

Podobně jako tanec je hybatelem lásky také hudba. Spolu se scénografy Lucií Škandíkovou a Draganem Stojčevským jsme chtěli koncepčně propojit hudební a

růži. Staví si hnízdo na starém dubu, kterému zpívá píseň na rozloučenou dříve než Keři píseň lásky a smrti. Tyto personifikované přírodní prvky jsou často v pohádce charakterizovány lidskými vlastnostmi. Zahrada je v originále daleko rozvinutější, jde spíše o volnou přírodu a ryzost lásky je zhmotněna právě ve Slavíkovi.

³⁴³ „Říkala, že by si se mnou zatančila, kdybych jí přinesl červenou růži.“ Citováno z libreta, kde jsou dílčí slova této věty neustále opakována.

³⁴⁴ „Láska je něco úžasného.“ Citováno z libreta.

vizuální svět. Hudba je silně akcentována nejen jako prostředek, ale také jako motiv, a to v originálním textu i v libretu (motiv hudby je většinou propojen s motivem tance): „The musicians will sit in their gallery, and play upon their stringed instruments, and my love, my love will dance to the sound of the guitar³⁴⁵ and the violin. She will dance so lightly that her feet will not touch the floor. But with me she will not dance, for I have no red rose to give her.“³⁴⁶ Slavíkův zpěv umožní pomocí krve zbarvit růži do ruda; zpěv lásky znamená smrt: „If you want a red rose, you must build it out of music by moonlight, and stain it with your own heart’s blood. You must sing to me with your breast against a thorn. All night long you must sing to me, and the thorn must pierce your heart, and your life-blood must flow into my veins, and become mine.“³⁴⁷ Slavík zvažuje cenu oběti: „Death is a great price to pay for a red rose single one/.../ Life is very dear to all.“³⁴⁸ Slovo *sing* (zpívat), *song* (zpěv) a jeho další variace se opakují v originále i v libretu nesčetněkrát. Koneckonců, první, co vyřkne v originálním textu Slavík, je: „Here at last is a true lover. /.../ Night after night have I sung of him, though I knew him not.“³⁴⁹

V originále je věnován celý odstavec rozboru formy. Prosazuje se tu Wildeova vášeň pro analyzování umění a estetičnosti, jeho geniální schopnost psychoanalýzy člověka, jeho ironický pohled a smysl pro paradox. Student, který je sám sobec, nařkne sobeckým umění. To, co sám není schopen obětovat, vyčítá právě těm, kteří se obětují: “She has form, /.../ that cannot be denied her; but has she got feeling? I am afraid not. In fact, she is like most artists; she is all style, without any sincerity. She would not sacrifice herself for others. She thinks merely of music, and everybody knows that the arts are selfish. Still, it must be admitted

³⁴⁵ V originále „harp“ (harfa).

³⁴⁶ „Na kruchtě sedí muzikanti a hrají na strunné nástroje. A má milovaná tančí za zvuku kytar a houslí. Tak lehce tančí, že se nohama sotva dotýká podlahy. Ale se mnou netančí, protože nemám červenou růži.“ Citováno z libreta. Vzhledem k tomu, že libreto je v originále, textová srovnání rovněž ponechávám v angličtině.

³⁴⁷ „Potřebuješ-li červenou růži, musíš ji za měsíčního světla vytvořit z hudby a zbarvit krví vlastního srdce. Musíš mi zpívat s hrudí nabodnutou na trn. Celou noc mi musíš zpívat a trn ti musí proniknout do srdce. A tvá živá krev musí proudit do mých cév a stát se krví mou.“ Citováno z libreta.

³⁴⁸ „Smrt je vysoká cena za jedinou červenou růži. /.../ Život je každému velice drahý.“ Citováno z libreta.

³⁴⁹ „Konečně pravé milující srdce. /.../ Noc co noc o takovém zpívám, přestože jsem žádné podobné nepoznal.“

that she has some beautiful notes in her voice. What a pity it is that they do not mean anything, or do any practical good."³⁵⁰

Ve scénografickém pojetí je proto prostředí zahrady představováno jako koncertní síň. Zahrada je symbolizována stojany na partitury: stěžejní čtyři jsou určeny pro hlavní protagonisty, postava Keře je později navíc obklopena velkým množstvím rozbitých stojanů, naházených přes sebe. Části stojanů trčí do všech úhlů jako jakési ostny a stávají se obrazem keře. S jedním ze stojanových „ostnů“ pak vstupuje Keř do prostoru, aby se na něj nabodl Slavík. Noha stojanu je tvořena několika do sebe se zasouvajícími tyčemi. Když se Slavík dotkne hrotu, začne se tyč stojanu zatahovat a podporuje dojem pronikání do těla (efekt byl o to větší, že tento „trn“ měl délku kolem metru).

Keř představuje zároveň jakési pohřebiště stojanů, čímž podtrhuje další koncepční rovinu – ocitáme se na koncertě i na pohřbu (jak už bylo výše řečeno, hudba jde ruku v ruce se smrtí). Centrálním objektem scénografie je dlouhá bedna, která se způsobem nasvícení proměňuje v různé prostory a která byla inspirována známou hrobkou Oscara Wilda, kam dodnes chodí řada Wildových příznivců. Hrobka je pokryta nápisy ve všech možných jazycích na způsob popsaných zdí. Tato bedna představuje jak rakev, tak jakési okno do vnitřního světa přírody. Proto je také do ní, na způsob instalace, umístěna vrchní část stojanu s vycpanou miniaturou slavíka. Slavík se tu tudíž vyskytuje v trojí podobě – zpěvačka, tanečníci a tato miniatura. Bedna stojí na podstavci a je z pohledu diváků otevřena, takže do ní lze vstupovat. Vrchní překlápelné víko je prosklené a naplněné vodou. Různým způsobem svícení (co se barvy i směru týče) se tak můžeme ocitnout v jakémsi akváriu s vodou, cítit příliv hluboké lásky, lyriky a něhy. Bedna se však červeným nasvícením stává také katem lásky, až v sobě na závěr pohřbí oba slavíky – lásku.

Rakev se stává ústředním prostorem, kam vstupují dva tanečníci v milostné hře i v momentu smrti. Nad rakví, kam vedou zezadu schůdky, zpívají postupně všichni zpěváci (kromě Tanečnice) třikrát se opakující ústřední píseň lásky: v podání Slavíka vyjadřuje něhu a opojení láskou, Studentův opilecký způsob

³⁵⁰ „Formu má,“ řekl si pro sebe, když odcházel hájem, „to mu nelze upřít. Ale má taky cit? Bojím se, že ne. Ve skutečnosti je jako většina umělců: jen samý styl a žádná upřímnost. Pro ostatní by se obětoval. Myslí jen na hudbu a každý ví, že umění je plné sobectví. Nicméně se mu musí přiznat, že pár krásných tónů v hlase má. Škoda jen, že vůbec nic neznamenají a nejsou prakticky k ničemu.“ Wilde, O: *The Nightingale and the Rose*; <http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf>, s. 5.

zpěvu lásku paroduje a v provedení Keře závěrečná píseň představuje lásku bolestnou, vedoucí ke smrti.

Prostředí pohřbu se také stává rámcovou formou celé kompozice. Opera začíná příchodem čtyř smutečních hostí (zpěváků) a končí jejich líbáním rakev. Mezi tím se otevírá příběh lásky, tanečníci vystupují z těla Studenta a Tanečnice a rozehrávají vnitřní svět lásky a ducha přírody. S cyklickou strukturou pracuje i skladatel Hájek. Ten dynamickou rytmickou hudbou zpřítomňuje na začátku i na konci plesový rej (na rozdíl od originálu, kde se o plese jen mluví). Cykličnost je tu přitom znásobována. Příběh začíná a končí na plese, jevištní kompozice začíná a končí na pohřbu. Oba návraty jsou však posunuté do nových kontextů. Zatímco na začátku za streboskopického světla je ples představován jen statickými gesty Tanečnice a Studenta, v závěrečné dynamicky rozpohybované scéně jsou aktéry groteskní masky slavíků. Zatímco na začátku obřadně přicházejí zpěváci na pohřeb a provádějí abstraktní sekvenci gest, od zakrývání očí až po okrouhlé pohyby prstů kolem rtů, vidíme podobnou sérii gest jako epilog jevištní kompozice, tentokrát s reálným předmětem rtěnky, když si zpěváci malují rty, aby líbali rakev.

Také kostýmy podtrhují toto koncepční myšlení. Čtyři zpěváci mají černé oblečení, připomínající pohřební oděv i koncertní šat. Zpěváci Slavíka a Keře mají posílněn přírodní princip pomocí paruky – Keř má na hlavě paruku s černými dredy, Slavík dlouhý hnědý cop. Oproti zpěvákům jsou tanečníci oblečeni spoře tak, aby vynikla nahota těla, a posílil se tím obraz přirozenosti přírody. Barvy jejich kostýmů (Tanečník má jen kalhoty a Tanečnice delší tílko na ramínka) jsou proto tělové.

Důležitou roli hraje **symbolika barev**. Ta je aktivním činitelem metafor také v originálním textu, a to především v dlouhých lyrických popisech krajiny. Dominuje zde červená barva, která se vztahuje především k růži a krvi. Vzhledem k tomu, že v libretu odpadly dlouhé lyrické pasáže (plné barevnosti), zůstala intenzivně přítomná právě rudá barva. Také v inscenaci jsme s ní a s prvky, které se k ní váží, výrazně pracovali. V páté scéně, tedy v nejvyhrocenějším momentu, kdy se Slavík nabodává na Keř (tento moment je vlastně jedinou dramatickou situací opery, podtrženou režijně tím, že zpěváci poprvé divadelně jednají), se bedna zaskví do ruda a na jedinou partituru, umístěnou tanečnicí na stojan, padá krev jako obraz zbarvující se růže krví Slavíkovou (je to přece hudba, která vede Slavíka ke smrti). Dochází tu tedy k oddělenému obrazu – na pravé straně jeviště se Slavík nabodává na trn stojanu, na levé straně je bodově zaskvěcen stojan s partiturou, kam dopadá jeho krev. V následující scéně si tanečnice maluje ústa

rudou rtěnkou, razantním gestem ji roztírá okolo rtů; je to zesilující gesto výsměchu tanečnice – bizarního klauna. Bere do rukou zakrvácenou partituru a při zpěvu protáhlých glissand, v nichž střídavé „yes“ a „no“ vyjadřuje lehkomyšlné zahrávání si s láskou, trhá stejně protáhlými gesty partituru na kusy a odhazuje je jako okvětní plátky růže. V epilogu si pak barví rty všichni zpěváci, obřadně líbají rakev a popisují ji červenými nápisy.

Původní barevnost originálního textu jsme pak převedli do výrazné práce s light-designem, a to při práci s bednou, neboť ta je odrazem vnitřního světa lásky a přírody; barevnost se v originálním textu vyskytovala právě v líčení přírody (ať už explicitně řečená barva, nebo latentně schovaná v popisovaném předmětu): „It is pleasant to sit in the green wood, and to watch the Sun in his chariot of gold, and the Moon in her chariot of pearl . Sweet is the scent of the hawthorn, and sweet are the bluebells that hide in the valley.“³⁵¹ Bedna je zabarvena do žluta, když Slavík zpívá o lásce, do bílomodra, když se popisuje krása přírody a bedna se proměňuje v podmořský svět, do fialové duchovní barvy, když keř zpívá píseň o lásce poté, co se Slavík obětoval. Obraz nabodávání na trn je provázen postupnou proměnou barvy bedny od bílé po rudou, symbolizující krev a oběť. Tato postupná proměna odpovídá opět původnímu textu. V něm Keř třikrát nabádá Slavíka, aby se přitiskl, a pokaždé komentuje – vedle narůstající bolesti – i proměnu barvy. Poprvé: „Pale was it, as first, as the mist that hangs over the river-pale as the feet of the morning.“³⁵² Podruhé: „A delicate flush of pink came into the leaves of the rose, like the flush in the face of the bridegroom when he kisses the lips of the bride.“³⁵³ A potřetí: „The marvellous rose became crimson, like the rose of the eastern sky.“³⁵⁴

Celá třetí scéna je postavena na světle jako aktivním článku choreografie. Jedná se o výstup, v němž Keř vysvětluje Slavíkovi, že mu zima zmrazila všechny cévy a mráz spálil všechna poupata a že jediný způsob jak získat červenou růži je

³⁵¹ „Je příjemné sedět v zeleném lese a pozorovat slunce v jeho zlatém voze a měsíc v jeho voze z perel. Sladká je vůně hlohu a sladké jsou modravé zvonky skryté v údolí.“ Wilde, O: *The Nightingale and the Rose*; <http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf>, s. 4.

³⁵² „Nejdříve byla /růže/ bělavě bledá jako mlhavý opar visící nad řekou“ Wilde, O: *The Nightingale and the Rose*; <http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf>, s. 5.

³⁵³ „Okvětními plátky růže se rozlil růžový nádech, jaký se rozprostře ve tváři ženicha, když políbí rty nevěsty.“ Wilde, O: *The Nightingale and the Rose*; <http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf>, s. 5.

³⁵⁴ „Ta růže znachověla jako červánky východního nebe“. Wilde, O: *The Nightingale and the Rose*; <http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf>, s. 5.

zbarvit ji krví. Celá scéna se odehrává ve tmě a je svícena jen ledkovými světly (totožnými s těmi, které se používají na stojany k osvětlení not). Tanečníci i zpěvačka drží světla v rukou. Obraz zpěvačky ve světle, které sama drží a do něhož zpívá, působí až démonicky. Choreografie je postavena na osvětlování různých částí těl („zmrazených cév“) a na rytmizaci světelných stříhů. Vidíme jen detaily těl, tváří, pohledů. Při otevírání a zavírání dlaně působí světlo jako tepající srdce.

Dalším výrazným motivem celé opery se stala, jak je pro mne typické, voda. „Voda je elementem odříkání, věčného ‚bytí pro ostatní‘. Voda nemá žádné jiné bytí než skutečnost, že je pro ostatní. Její určení je nebýt ničím určitým, a proto se jí kdysi říkalo matka všeho určitého.“³⁵⁵ Je zdrojem života, čerpáme z ní nové síly, očišťujeme se. „Voda je ještě symbolem plodnosti, požehnání, očištění (křtu), moudrosti, věčnosti, nekonečné lásky bez hranic a duchovního života.“³⁵⁶ Figuruje v řadě náboženských obřadů i v souvislosti se smrtí. Je „základní přírodní látka s vlastnostmi pozitivními (narození, obnovení) i negativními (smrt, očištění), s nimiž se setkáváme v Písmu svatém, v křestní liturgii a v různých obřadech výkropu a očisty.“³⁵⁷ V inscenaci se objevuje ve zvuku v podobě kapání vody hned na začátku v prologu, kdy zpěváci v tichu obřadně vstupují na scénu. Je to tlukot srdce i odměřování času. Voda je výrazně přítomna jako symbol života a lásky ve čtvrtém obrazu: pomocí svícení do horního průhledného víka bedny naplněného vodou vzniká dojem, jako by tanečnice uvnitř bedny byla celá ponořena ve vodě. Připomíná to popis keře z originálního textu: „My roses are red, as red as the feet of the dove. And redder than great fans of coral that wave in the ocean cavern.“³⁵⁸ V momentě, kdy tanečník stojící nad bednou smočí ruce do vody na víku, rozvlní se nejen domnělá voda v akváriu, ale i tanečnice. Je to obraz dotku lásky, plodu v těle, pocitu klidu a naplnění. V epilogu, poté, co tanečníci v maskách slavíků ulehli do rakve, zavírá Keř bednu tak, že spouští horní víko dopředu, a uzavře tak truhlu průhledným sklem. Na zem se zprudka vyleje celý obsah vody. Je ticho, slyšíme, ale i vidíme nyní již reálné kapání vody, smrti, konce. Cyklický kruh se uzavírá.

³⁵⁵ Hegel, G. W. F. In: Colin, D.: *Slovník symbolů, mýtů a legend (L-Ž)*. Deus, Praha 2009, s. 214. Heslo *Voda*.

³⁵⁶ Colin, D.: *Slovník symbolů, mýtů a legend (L-Ž)*. Deus, Praha 2009, s. 214. Heslo *Voda*.

³⁵⁷ Heslo *Voda*; <http://www.iencyklopedie.cz/voda/>, ke dni 22. 6. 2015.

³⁵⁸ „Mé růže jsou rudé, rudé jako nožky holubic a rudější než velké korálové vějíře, jež povívají v jeskyních na dně oceánu.“ Wilde, O: *The Nightingale and the Rose*; <http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf>, s. 3.

14.4. Proces zkoušení

*„Smrt je vysoká cena za jedinou červenou růži. Za červenou růži. Za jedinou.“*³⁵⁹

Operu *Slavík a růže* jsme začali zkoušet 25. února a premiéru měla 11. dubna 2011. Tento projekt byl projektem sice studentským, ale tvořili ho profesionální zpěváci, tanečníci, režisérka a dirigent; hudba byla nahrána profesionálním orchestrem. Podmínky pro realizaci byly však tristní. Neměli jsme možnost zkoušet v adekvátně velkém prostoru, navíc na scéně DISKU jsme se ocitli až den před premiérou. Podařilo se nám doslova „vyžebrot“ jedno dopoledne, a to týden před premiérou, abychom si alespoň vytvořili prostorovou představu. Ve dvou dnech jsme pak museli aplikovat choreografii na dvojnásobně velký prostor jeviště. Přitom rozměr prostoru je pro tvorbu choreografie zásadní. Zkoušky navíc probíhaly pokaždé v jiné místnosti (někdy na DAMU, jindy na HAMU, kde často nebylo pro pohyb místo).

Kromě nemožnosti zkoušet přímo na jevišti bylo také omezující, že jsme dlouhou dobu neměli bednu a stojany a že se objekty vyráběly a sháněly až během zkoušení. Chci, aby všechny elementy byly při realizaci inscenace aktivní, aby se například objekty nebo světlo nestalo jen dekorací. Pro zkoušení je proto potřeba mít je od začátku k dispozici. Chování v uzavřeném prostoru bedny je přece jiné, než když si uzavřený prostor jen představuji. Objekt bedny jsme měli k dispozici také až dva týdny před premiérou.

V inscenaci hrál aktivní roli light-design a my jsme potřebovali zjistit, jak světlo funguje. Jen díky ochotě osvětlovačů Jiřího Hajdyla a Adama Uzelace zůstat v práci přes noc (přes den nás do DISKu nepustili) jsme mohli alespoň jednou vyzkoušet, zda svícení do bedny a světelná práce s lampičkami funguje. Za největší kaskadérský kousek pak považuji vlastní svícení inscenace. Technickou přípravu světel jsme dělali až dva dny před premiérou, opět v noci, tzn. měli jsme jen jeden den možnost vidět inscenaci ve světlech. Přitom světelná koncepce byla velmi složitá, a jak již bylo řečeno, bylo na ní postaveno i divadelní jednání. Světelný part jsem viděla až na generální zkoušce. A jak se dalo očekávat, zjistila jsem, že řada světel nefunguje, že jsou leckde spíše soupeři akce. Doslova jsem bojovala s časem a s prostorem. Je nesmírně těžké, když víte, že něco nefunguje,

³⁵⁹ Citováno z libreta.

ale nemáte čas to změnit. Přesto jsem si v noci sedla k obrazovce a na základě záznamu, který jsem během generální zkoušky pořídila, jsem si zapsala asi dvacet světelných změn. Následující den premiéry (!) jsem šla za osvětlovačem s prosbou, aby tyto změny provedl. A pak už jsem jen doufala (neboť nebylo, kdy to vyzkoušet), že večer na premiéře budou světla fungovat. Moje odvaha a ochota udělat takovéto „harakiri“ se naštěstí vyplatila. Dle mého soudu to ale jde proti smyslu divadla, které je hledáním, prozkoumáváním a nalézáním.

„Zabíjením“ smyslu divadla mi také přišlo, když jsem seděla doma nad plánkem scény a šachovými figurkami hýbala ze strany na stranu, abych si uvědomila, kde mám v který moment zpěváky a tanečníky a odkud kam je mohu přesouvat. Jiné figurky jsem pak měla pro stojany, které tvořily součást choreografií a také se výrazně posouvaly. Časové podmínky zpěváků byly totiž omezené a já jsem celý tým měla pohromadě jen na několika zkouškách. Musela jsem si tedy neustále představovat, kde je kdo v prostoru. Jenže já neumím a nechci umět přijít na zkoušku a rozdávat zadání, kdo se odkud kam přemístí, jak se bohužel velmi opery často inscenují.

Doslova „spásou“ byla pro mě možnost důslednějšího systematictějšího hledání divadelní řeči s tanečníky. Ti totiž zkoušeli velmi intenzivně skoro dva měsíce, byli ochotni zkoušet i večer (abychom mohli pracovat se světlem jako aktivním hybatelem choreografie) a právě díky nim jsem tuto „řeč“ našla. Ve výsledné kompozici se pak ukázalo, že v určitých momentech se možná až příliš cílila pozornost na tanečníky; že by koncentrace pouze na zpěv byla silným protipólem roztančených scén. Jelikož jsem většinu zkoušek pracovala pouze s tanečníky a výrazový materiál hledala za doprovodu nahrané hudby (navíc často bez zpěvu), neviděla jsem sílu prezence zpěváků. Když jsme zkoušeli bez nich, zdála se určitá místa bez akce tanečníků prázdná. Znovu se potvrzuje, že v rámci zkoušek musejí být přítomni všichni, kdo se daného výstupu účastní. Energie a síla bytí na jevišti se pak formuje jiným způsobem.

Přesto však musím říci, že srovnám-li naši realizaci inscenace se standardním provozem opery, měla jsem zpěváky přítomné na poměrně hodně zkouškách, a nakonec i oni byli ochotni se podvolit „procesu divadelního hledání“. Projekt měl šanci na realizaci jen díky veliké angažovanosti všech zúčastněných, a to, že se nám (nejen dle mého názoru) povedlo vykřesat silný živoucí divadelní organismus, bylo malým zázrakem. Bohužel po výměně vedení Národního divadla projekt

nepokračoval v Laterně magice, jak bylo původně naplánováno. Několikaleté úsilí o realizaci projektu tak skončilo po dvou reprízách.

14.5. Odlišný přístup zpěváků k procesu zkoušení

„Potřebuješ-li červenou růži, musíš ji za měsíčního světla vytvořit z hudby a zbarvit krví vlastního srdce. Musíš mi zpívat s hrudí nabodnutou na trn.“³⁶⁰

Zpěváci oproti hercům považují za nejdůležitější prostředek k sebevyjádření pěvecký part. Věnují spoustu času interpretaci hudby, ale dle mého názoru podceňují hledání své role v rámci „divadelní kompozice“. Jak již bylo řečeno, v tomto ohledu byla pro mě naprosto zásadní práce tanečníků, kteří se mnou tento proces divadelního zkoumání absolvovali. V tomto smyslu pomohlo, že jejich herecká role nebyla, co se týče jednání a pohybu po prostoru, komplikovaná. Jejich záměrná statická role měla vytvořit odrazovou plochu pro tanečníky, v nichž vidíme mentální a emoční stav postav. Zpěváci – sice ze začátku zaskočení – byli nakonec ochotni chodit na zkoušky nad standardní časový rámec, ale většinou chodili odděleně a téměř nikdy nenastala intenzivní práce celé skupiny.

Herecká práce zpěváků spočívala v hledání gestického materiálu, kterým měla jejich postava disponovat. A tehdy jsem začala chápat, proč opeře často chybí divadelní „duše.“ Protože se nehledá, ale pouze fixuje. Uvedme si konkrétní příklad. Na jedné zkoušce jsem chtěla po Josefu Moravcovi, který ztvárňoval postavu Studenta, aby zpíval svou árii a zkusil v ní intuitivně pracovat pouze s gesty rukou. Vyjadřovat to, co pod vlivem hudby cítí jeho postava. Když se mě zeptal, jaké gesto má použít, odpověděla jsem, že nevím a nechci vědět; chci, aby vědělo jeho tělo: má přece stimul zpěvu, který v něm rezonuje – přítomnost dechu, intenzitu hlasu, intonaci. Je tu předem dán jasný zákon konkrétně vybudovaného hudebního partu a charakter postavy. Tehdy jsem si ale neuvědomovala, že tu není herecký trénink – vycvičená schopnost otevřít se naslouchání něčeho jiného, než je pěvecké řemeslo nebo pokyny režiséra. Na moji výzvu tedy zazpíval árii a pokusil se ji doprovodit gesty. Poté jsme spolu mluvili o tom, která gesta zafungovala a proč, v kterých momentech došlo ke shodě hudby

³⁶⁰ Citováno z operního libreta.

a těla, která gesta byla schopna probourat neviditelnou bariéru sdělnosti a zaujmout mě jako diváka díky dosažené symbióze těla, hlasu, emoce. Znovu jsme árii opakovali a Josef měl zkoušet další varianty, pokusit se dostat se „dovnitř árie“. Poté jsem se ho ptala, proč v některých momentech zopakoval naprosto totožná gesta. Jeho odpověď zněla: „Protože jsi řekla, že fungovala“.

Jednu schopnost mají zpěváci mimořádně vyvinutou – dokonale si pamatují, co a kdy mají dělat. Velmi rychle si pohybovou a prostorovou paměť vztáhnou k hudební struktuře, a proto chtějí co nejdříve vědět, co mají dělat. Co se tedy tehdy stalo? Josef přesně na stejných místech zopakoval gesto, o kterém jsem řekla, že zafungovalo. Tedy zkoušel hledat další materiál tam, kde předtím dle mého komentáře gesta nefungovala. Jenže mé hledání gestické práce nemělo znamenat rovnou fixování, ale pochopení gestického chování celé postavy. Měl se ohmatat fyzický slovník postavy, tělesný výraz odrážející její vnitřní rozpoložení. Po třetím opakování árie mě Josef požádal, zda bych mu už konkrétně nemohla říct, co a kde má udělat, že by si to rád začal fixovat. Toto není kritika Josefa, který se opravdu snažil vyjít mi vstříc; je to jen ukázka toho, jak mechanický je proces zkoušení opery. Měla jsem potom se zpěváky dlouhý rozhovor, v němž jsem se pokoušela vysvětlit, v čem spočívá můj přístup a mé uvažování.

Na rozdíl od řady herců je naopak u zpěváků znát, že perfektně ovládají své řemeslo. Jsou například výborně vycvičeni na vnímání temporytmu. Když na začátku představení mají všichni zpěváci v tichu synchronně předvádět sérii gest, dokázali po poměrně krátké době vycítit vnitřní rytmus celé skupiny a perfektně ji společně provést. Dokonale ovládají dechovou techniku a ovládání dechu je velmi rychle přivedlo ke stejnému rytmu. Přitom podobné cvičení trvá některým hercům dlouhé hodiny tréninku.

Musím říci, že práce na tomto projektu byla pro mě i pro ostatní zpěváky velkou zkušeností. A v lecčems pro obě strany objevná a obohacující. Narazil tu do sebe dvojí svět – operních zpěváků z institucionálního divadla a svět divadelního výzkumu. Nutno podotknout, že všichni čtyři zpěváci byli tvární a v rámci minimálního času jsem u nich zaznamenala značný vývoj. Mezzosopranistka Michaela Kapustová, která zpívala roli Tanečnice, mi dokonce řekla, že ji tento způsob zkoušení baví. Největší vývoj byl pak patrný u sopranistky Lucie Fišer Silkenové, jež byla ze začátku značně skeptická, ale v průběhu zkoušení se postupně otevírala, sama začala postupně nabízet podněty, a to i pohybové. Například před nástupem pátého obrazu, v němž se Slavík nabodává na trn,

pracuje tanečnice Johana s principem ztráty rovnováhy a napadání na ostré hroty stojanů, v čem jí zabraňuje druhý tanečník David. Ztrátou rovnováhy, inklinací ze strany na stranu vyjadřuje vnitřní zápas slavíka, který se bojí obětovat život. Lucie sama o sobě začala pohybově kopírovat tanečnici Johanu. Tanečnice je impulzem tanečníka vrácena do stavu rovnováhy a to samé činí Slavík-zpěvačka. Impulz k návratu do rovnovážného stavu však vzniká ze zpěvačky samotné, a to je ona síla sdělení. Kromě toho, že ve dvojici tanečníků vidím obraz vnitřního zápasu Slavíka, vidím tento zápas i ve zpěvačce samotné. Posiluje se také paralela tanečníků a postav. To byl výsledek opravdového hereckého jednání. Potvrdil mi znovu, že pokud by byli všichni společně na jednání soustředění, začali by vnímat to, co nazývám zjevováním vnitřních proudů.³⁶¹

„Jako by přijetím hereckého úkolu zpěvák začínal hledat divadlo až za či nad svým řemeslem, v přesahu; ovládá totiž operní, ne divadelní figle. Stačí osmělit ho, aby se pustil profese a orientoval se v dané situaci naivně, lidsky. Hudba, to univerzální pojítko, synchronizujícím rytmem i zněním naše mozky, srdce a duše, ho k tomu dovede.“³⁶²

³⁶¹ Lucie se mi po premiéře přišla omluvit za nedůvěru a určité odmítání procesu zkoušení a poděkovala mi za novou zkušenost i výsledek mé práce.

³⁶² Pilátová, J.: Století zkoušek. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 92.

14.6. Hledání tělesného výrazu tanečníků

„Řekla, že se mnou bude tančit, když jí přinesu rudou růži... Ale v celé mé zahradě není ani jediná.“³⁶³

Esenci divadelního sdělení v procesu zkoušení jsem hledala především skrze tělo a pohyb tanečníků, neboť především oni mají vyjevovat emoční obsah zpívaných partů. Prvních deset dní jsme s tanečnicí zkoušeli velmi intenzivně a na některých zkouškách byli přítomni i zpěváci. Během této doby jsme hledali řeč těla každého z tanečníků zvlášť, ve vztahu k sobě i ve vztahu k objektům, a to v improvizacích.

David a Johana byli seznámeni s celkovou koncepcí, tématem a svou rolí. Společně mají představovat lásku. V ní mají hledat trojjedinnost. Zaprvé jsou esencí přímočaré neposkvrněné přírody, a tedy jsou Slavíkem (který se pohybově projevil především u Johany) a Keřem (který se pohybově projevil u Davida). Toto dělení odpovídalo také tomu, že Slavíka zpívá žena a Keř muž (zpěváci pak zpětně přejímali gestičnost tanečníků, aby došlo k propojení). Za druhé představují také povrchní lásku Tanečnice a Studenta, stávají se jejich alter egem. A za třetí oba jsou Slavíkem, neboť postava Slavíka ztělesňuje pravou lásku, v něm se vše pojí do jediného kruhu, tvořeného jin-jangovým, žensko-mužským principem. To vše nakonec dokázal pohybový materiál zjevit. Nešlo o to, aby divák všechny tyto roviny dokázal rozšifrovat, ale o přítomnost těchto podnětů v těle tanečníka.

Pojďme se nyní detailněji podívat na proces hledání této trojjednosti při prvních dnech zkoušení, kdy krystalizuje fyzický výraz tanečníků i choreografické principy jednotlivých výstupů. Každou zkoušku začínáme asi půlhodinovou rozcvičkou. Potom přistupujeme k improvizacím, které jsou postupně rozvíjeny na základě tématu či divadelní situace. Během tohoto bloku zkoušení zkoumáme všechny scény opery. Po pátém dnu přicházejí na zkoušky také zpěváci.

1. DEN

První improvizace byla velmi volná, opřená pouze o obecné téma lásky. Zásadním stimulem je tu jasně daná forma hudební. Záměrně jsem nechala tanečnicí projít velkou částí opery, aniž by ji znali a věděli, ve které části příběhu

³⁶³ Citováno z operního libreta.

se nacházejí, a sledovala, jak na hudbu reagují. (V pracovní nahrávce totiž nebyl zaznamenán zpěv. Zpěvní party byly přítomné jen v melodii dohraného nástroje; zpěváci na prvních zkouškách nebyli). V improvizaci se začala silně prosazovat potřeba dotýkat se druhého těla. Oba tanečníci také výrazně pracovali s rovnováhou, kterou jako by ztráceli. Johaně často inklinovala hlava směrem dozadu a za ní se volně přidával trup; prudkým impulzem ji vracela zpět, jako by se zalekla možnosti pádu. Davidovo tělo naopak tíhlo dopředu, ve vlnách se vracelo zpět. Byl to daleko plynulejší pohyb. Oba jako by byli přitahováni k zemi, bojovali proti zemské přitažlivosti. Byla zde silně přítomna možnost pádu, ale nebyl to pád. Tento pohybový princip se prosazoval v té hudební části, v níž Student hořekuje nad tím, že nemá růži, a tudíž nemůže naplnit svou lásku. („But with me she will not dance for I will have no roses to give her“.³⁶⁴) Aniž by Johana tušila, že v dané hudební části budou později znít slova „she will dance so lightly that her feet will not touch the floor“,³⁶⁵ posilovala inklinaci těla stáním na špičkách. Nenaplněnost lásky se tedy projevovala ztrátou rovnováhy, která vyvolává pocit nejistoty.

Kontrastem k tomu hledali oba tanečníci oporu na zemi, jako by hledali pevnou půdu pod nohama. Ruce i chodila měli opřeny o zem, tělo ve tvaru zvířete. Ohmatávali zemi, přesouvali se po ní, lehali si na ni. Celou vahou svých těl se po sobě přelévají. Postupně začali pracovat výrazně s rukama. U Johany krystalizoval prudký, trhanější pohyb rukou a následně celého těla, pracovala více se staccatem a drobnějšími gesty dílčích částí. Byla více ptákem. David byl pevnější, plynulejší, jako strom ve větru, který se hýbe, a přece stojí kořeny v zemi. David také výrazně využíval rotace těla. Byl více Keřem.

A pak do jemné melodie přišla velká deformace těla, všechno se zalamovalo, ostré lokty jak zlomená křídla, každá část těla šla proti té druhé. Došlo k velkému zpomalení, nemožnosti pohybu, ustrnutí. Parodie těla, parodie lásky, ale i bolest a samota. Pamatuji se, že v průběhu zkoušení, i když jsme časem pracovali i s jinou hudební inspirací, než byla originální hudba, a třeba i veselou, vždy prosakovala z těl tanečníků značná míra nostalgie. Téma se začalo usidlovat v těle.

V první improvizaci mě nejvíce fascinoval moment, kdy nastoupila centrální píseň lásky, hudební leitmotiv opery, s průzračnou jednoduchou melodií, kterou nejprve zpívá Slavík a na závěr opery Keř, stojící v našem pojetí nad hrobkou mrtvých Slavíků. Tanečníci ji slyšeli poprvé a nebyla tam ještě přítomna slova,

³⁶⁴ „Ale se mnou netančí, protože nemám červenou růži.“ Citováno z libreta.

³⁶⁵ „Tak lehce tančí, že se nohama sotva dotýká podlahy.“ Citováno z libreta.

tudíž tanečníci nemohli tušit, že začíná zpěv Slavíka o ryzosti lásky. Přesto právě v tento moment začali oba pracovat s pohyby evokujícími ptáka – roztažené ruce jako ptačí křídla, různé „zvedačky“, v nichž Johana zůstávala ve vertikální pozici jakoby v letu ptáka, drobné, a přece prudké pohyby typické pro drobného ptáčka. Když nastoupila hudební část, v níž Keř zpívá, že mu zima zmrazila všechny cévy, ocitla se Johana na zemi obklíčena tělem Davida, ze kterého se snažila utéct. David-Keř ji tělem chránil i atakoval stejně, jako postava Keře dává červenou růži i smrt.

Obecně oba tanečníci výrazně pracovali s kontrastem: pohyb proti hudbě, část těla proti druhé, rozdílná tenze těla jednoho vůči druhému, kontrasty stříhové práce těla s plynulostí.

Posléze se začal prosazovat další tělesný gestus, vycházející z pohybů společenských tanců. Johana zvolila postavení rukou, jaké zaujímá žena u standardních tanců, David podklesával v těle, jako když se prohýbá tanečnice při tangu. Oba se přitom pohybovali po prostoru v chůzi ve výrazně pravoúhle sekaných liniích tak, že se míjeli. Tento pohybový princip jsme dále rozvíjeli a stal se stěžejním pro druhou scénu (viz třetí den).

Když jsem se zpětně dívala na videa, kterými jsem dokumentovala všechny tyto improvizace, a srovnávala je s výsledným tvarem, byla jsem překvapena, kolik prvků, s nimiž nakonec pracujeme ve výsledné inscenaci, bylo již přítomno v prvních improvizacích. Věřím tomu, že díky koncentraci a soustředění se většinou v prvních improvizacích dotkneme toho podstatného, ale musíme potom projít ještě dlouhou cestu, abychom tyto prvky zakotvili a vlastně pochopili.

Na začátku zkoušení mám vždy představu určitých pohybových principů, kterými mohu stimulovat improvizace tak, aby dokázali projevovat situace, ale záměrně je nikdy při první improvizaci nesdělují. Nechávám překvapovat těla tanečníků i sama sebe. Některé principy se samovolně objeví samy, protože herec jedná v rámci tématu a pod vlivem hudby. Pokud se objeví, je to známka, že jsou tu správně, protože podněcují fyzické jednání herce, tanečníka.

Druhá improvizace měla pak již konkrétní zadání fyzické: „*vylézání z těla*“. Měla jsem totiž od začátku představu, že každý z tanečníků bude tvořit alter ego postavám Tanečnice a Studenta a budou tedy na začátku tělesně propojeni. David s Josefem (Student) a Johana s Michaelou (Tanečnice). Zkoušeli jsme to nejprve s každým z tanečníků odděleně. Podnět zněl: „Představ si, že se zjevuješ za stojícím zpěvákem, že se jeho vnitřní já poodhaluje.“ Použili jsme hudbu z druhé

scény (Student mluví o lásce, Slavík o ní zpívá). Když nastoupila centrální melodie lásky, začali opět oba tanečníci stoupat na špičky, jako by se nadlehčovali, otevírali tělo, u Johany se opět projevil ptačí pohyb. Postupně jsem zjistila, že si tato melodie prosazuje stále stejnou fyzikalitu tanečníků; aniž si tanečníci mohli zapamatovat melodii, tělo se opět začalo chovat obdobně jako při první improvizaci: jinými pohyby, v jiném kontextu, ale s podobnou uvolněností a potřebou odpoutání se od země. A opět se vracel další princip: tanečníci pokaždé tuto otevřenost a svobodu nějakým fyzickým projevem rozbili, zasekli – prudkostí, strhnutím, tenzí či pádem.

Poté jsme zkoušeli zadání, v němž tanečníci vylézali z těla jeden druhému. U Davida se opět objevil onen pevný, vlnovitý rotační pohyb, kdy nohy jsou jakoby pevně zakořeněny v zemi a od trupu vzhůru se tělo vlní jako ve větru. Tento typ pohybu, který zůstal Davidovi nakonec jako jeho základní fyzický gestus, se u něho objevil dříve, než jsem s tanečnicí pracovala s metodou žvlů podle Lecoqa; přitom tento gestus do značné míry odpovídal elementu země, jak ho učí Lecoqova metoda. Ztvárnění přírody a lásky tedy připomínalo u Davida více zemi: pevnost a jistota, plynulé vlnivé pohyby těla; mé vnitřní já, které je mi oporou. U Johany se více projevila křehkost ptáka: bolestně odevzdávající se pádu; drobné, a přece prudké pohyby, zvláště rukou, ale i hlavy, očí, jako to dělají drobní ptáčci. David byl více legato, Johana staccato.

Při další improvizaci jsme zkoušeli pátou scénu, v níž Slavík váhá mezi obětí a strachem a nakonec pro lásku obětuje svůj život. Původně jsem chtěla smrt Slavíka ztvárňovat postupným znehybňováním částí těla. Ukázalo se, že postupná ztráta energie v těle, která vede k pádu, je silnější. Pád Johany a snaha Davida ji ochránit se nakonec prosazovaly natolik, že se staly principem celé choreografie. Později byly umocněny tím, že Johana napadá na ostré konce stojanů a David ji impulzem vrací zpět dřív, než se může o ostny zranit. Metafora vnitřního rozhodování, zda umřít, nebo zůstat naživu, je tu tedy rozdělena mezi dva tanečnické – Johana je odevzdána smrti a přitahována trny, David touží po životě a zabraňuje jejímu nabodnutí. Sám pak přejímá fyzický výraz Johany, i on se odevzdává pádu. A to vše se děje ve výsledné kompozici v momentě, kdy se Slavík-zpěvačka na jeden obří osten dobrovolně nabodne.

Při práci s pádem vznikl jeden naprosto fascinující moment: Johana stojí před Davidem, podsekávají se jí kolena, ztrácí sílu v nohou, David ji vždy zachytí do svých rukou a staví ji zpět na nohy, aby se Johana zase smekla dolů. Jednou je

Johanin pohyb prudký natolik, že když David natáhne ruce, aby Johanu zachytil, Johana se již sveze dolů, poprvé padá na zem a David udělá gesto do prázdna před sebou. Zůstává mu jen ustrnutá prázdná náruč, zatímco Johana mu leží sesypaná u nohou.

Po různých dalších cvičeních rozvíjejících princip pádu jsme naopak pracovali s „výškovým“ tancem – „láska jako let“. Dále jsme rozvíjeli téma „únik smrti“, který se projevoval při běhu, kdy David pronásledoval Johanu, strhával ji, ta se mu bránila, jako by opět v jediném Slavíkovi bojovalo rozhodnutí, zda obětovat lásce život. Zároveň se zde krystalizovala, jak o tom již byla řeč, postava Tanečnice, která provokuje Studenta a zároveň mu uniká. Tyto podněty daly základ druhému obrazu.

2. DEN

Druhý den jsme pracovali s Lecoqovými živly – země, voda, vzduch, oheň (viz první oddíl). Tentokrát jsme neposlouchali hudbu, ale pracovali jsme se slovem jako s hudbou. Tanečníci měli nejprve sami podle sebe „přetavit“ zadaný živel do tělesného výrazu. Poté jsme technicky pracovali s tím, jak pohybově učí daný živel Lecoq. Ke každému živlu jsme pak přidávali vybranou větu z libreta. Tuto větu měli tanečníci říkat tak, aby korespondovala s tělem, vyvěrala z fyzického jednání. Postupně jsem tanečnický stimulovala dalšími zadáními: „Proměňujte pohyb ve vztahu k větě. Pracujte tak, abyste různě segmentovali, oddělovali slova, slabiky. Používejte slova jako zvuk, hudbu. Pracujte s intonací, dynamikou, zvukovou i tělesnou. Vstupujte do dialogu. Slovem, akcí.“

U živlu vody jsme pracovali s větou „*Láska je něco úžasného, je vzácnější než smaragdy*“,³⁶⁶ protože souvisí s tématem lásky. K živlu země jsme vybrali větu: „*Zima mi zmrazila cévy, mráz mi spálil poupata*“, neboť se váže k postavě Keře. Pro oheň, jehož pohybový gestus je podněcován neustálými prudkými tělesnými impulzy a bují do velké dynamiky, jsem zvolila větu: „*Říkala, že se mnou bude tančit, kdybych jí přinesl rudou růži.*“ Pohyb ohně zůstal poté v dílčích sekvencích přítomen u Johany, podpořil její již předešlou tendenci k drobným impulzivním pohybům, avšak po celodenní práci posílen a vědomě přijat. K trhavým pohybům paží se u Johany začala prosazovat také ramena. Johana šla čím dál tím více po tělesném detailu: drobná gesta rukou, drobné krůčky, drobné pohyby hlavou.

³⁶⁶ S větami jsme pracovali v češtině, neboť v mateřském jazyce je člověk „pravdivější“.

David šel čím dál více k sošnosti a do výrazných kontrapozic těla, zvláště rukou. Tanečnickům se začínal formovat tělesný gestus: David se stával více zemí – Keřem, Johana spíše vodou a ohněm – Slavíkem.

Soustředili jsme se na pátou scénu, v níž Slavík zpívá poslední píseň a umírá nabodnut na keř. V opakujících se sekvencích se Johana neustále přibližovala k Davidovi: něžné doteky její hlavy o Davidovu hrud' a rychlý odběh, hledání ochrany v Keři i strach z něho, narůstající dynamika fyzických úkonů. Také Keř prožíval bolest: velké rotační pohyby vyjadřující strach, odvrhování Johany. A náhlá proměna. David ustrnuje, zatlačuje ruce do břicha, stažený hrudník, lokty ostře míří ven, jako když má trn v břiše. Johana k němu přistupuje, mateřským objetím schovává bolestně dítě v náručí. Probíhá oboustranný zápas Slavíka a Keře, oboustranná přetavující se bolest, synchronnost pohybů. A náhle Johaně do břicha míří pevná ruka Davida jako osten, Johana se vzpíná do luku, ruce roztažené, trhavými pohyby ventiluje bolest. Je to silný moment improvizace, který později v představení uvidíme v podání zpěváků (tanečníci ho sice ve výsledné inscenaci nepoužijí, ale prožijí v procesu zkoušení).

Poté jsme téma smrti rozvíjeli pomocí stojanů na noty: stojany jsou trny, tanečníci napadají na jejich hroty, prostrkují skrze ně těla, což jim znemožňuje pohyb. Tanečníci dále dostávali konkrétnější zadání: „Napadáš na stojany, bráníš se stojanem, jsi tanečnice a to je tvůj taneční partner, hledejte hranici mezi vnitřním já a vnějším projevem“ apod. Druhý den jsme tedy zkonkrétnili fyzický gestus postav a začali také pracovat s objekty.

3. DEN

Tento den jsme intenzivně zkoušeli od 10.00 do 20.00. Výhodou je, že za tak dlouhou dobu lze „propadnout“ matérii, podrobit si tělo, fixovat tělesný gestus. Po poměrně dlouhé rozcvičce jsme se věnovali druhé a sedmé scéně, které si měly být zrcadlem. V druhé scéně vypráví Student, že musí sehnat červenou růži, aby s ním Tanečnice tančila, v sedmé jí přináší červenou růži a tanečnice ji odmítá.

Při rozcvičce jsme rozvíjeli fyzický materiál rozpracovaným první den: společenské tance, odmítání, chůze po prostoru k sobě a útěk od sebe. V druhé scéně jsme použili již objevený princip – Johana jako postava Tanečnice (gesta později převezme také zpěvačka Tanečnice) vybízí se zdviženými rukama provokativně k tanci, stejný gestus má David, ale netančí spolu, každý chodí

odděleně prostorem v gestu tance, míjejí se, provokují se, David čím dál více naléhá, těla se dostávají do kontaktu. Výsledná choreografie bude tímto způsobem později odrážet střídající se náladu postavy Studenta, která osciluje mezi lítostí a vztekem, mezi vzpomínkami na ples a představami jeho milované. Johana v pozicích Tanečnice chce tančit, ale když k ní Student přistoupí, uhýbá pryč. Student ji chytá, ona mu uniká, škádlivě ho vyzývá k tanci a zase odbíhá. Celý výstup graduje do jakéhosi lovu, v němž se Johana stává lovnou zvěří, je strhávána na zem, chytána do náruče. Na závěr se oba tanečníci střetávají při narážení těla o tělo – obraz nefunkčnosti vztahu.

Poté přecházíme k sedmé scéně (na plese dívka s výsměchem zahodí červenou růží a student odsoudí lásku jako hloupou a neúčinnou věc) a nalezený pohybový materiál parodujeme, zgroteskňujeme, je to výsměch lásce, parodie lásky. Ladné se stává perverzním, pohyby připomínají gestus postav z komedie dell'arte, pták je nyní karikaturou ptáka. Do této scény pak použijí reálné masky slavíků jakožto stylizaci, hyperbolu typickou pro charakterové masky. Jedná se o parodii Slavíků, Tanečnice se Studentem, lásky převedené na akt soulože.

Tento den také pracujeme se situacemi, které se mají odehrávat v bedně. Bednu nemáme, ale postavíme vedle sebe dostatek židlí, abychom ji alespoň trochu evokovali. Nejprve je to bedna – idyla. Příroda, krása, láska. David se přirozeně staví před bednu, Johana je v ní, hrají spolu milostnou hru, reagují vzájemně na své pohyby, aniž se dotknou. Poté situaci analyzujeme a hledáme, kdy tento obraz lásky použít. Johana vznese nápad, ať jsou od začátku oba v bedně (která měla být původně ze strany prosklená a vstupovat se do ní mělo shora). Já však chci, aby v druhé scéně vystoupili z postav Tanečnice a Studenta a představovali je. Docházíme tedy k zjištění, že do bedny, bude-li otevřená shora, bude komplikované vlézt. Proto nakonec měníme vlastní objekt. Bedna bude mít překlápěcí horní díl. Takže ze začátku bude sklo nahoře (tudíž ze strany bude prostor otevřen) a na závěr se překlápí dolů. Idylická, jakási milostná hra v bedně bude nakonec zasazena do čtvrté scény. Bedna se promění v podvodní svět, ve kterém se Johana – coby podmořská chalupa s vláčnými pohyby (jakoby nadnášena imaginární vodou) – milostně vztahuje doteky k Davidovi. Ten stojí nad bednou, laská se s plochou vody, pije vodu a zase ji jako fontánu vylévá. Pohybem po vodní hladině rozhýbává Johanino tělo.

Také zkusíme závěr páté scény, kdy se tanečníci do bedny uzavírají, aby symbolizovali akt nabodávání Slavíka na trn. Jejich těla jsou spíše jako sochy,

rozbité objekty v uzavřeném prostoru. Ostré protipohyby částí těl, v minimálním pohybu velická dynamika tvořená jejich kontrapozicemi. Zkřivené hlavy, zmrzačená těla, larvy lezoucí přes sebe. Několikrát scénu opakujeme. Těla se postupně od sebe oddělují úplně. Nakonec ve výsledném tvaru zůstávají pouze jako zdeformované sochy. Pohyb tanečníků je definitivně znemožněn, jednání se přenáší na zpěváky Slavíka a Keře.

4. DEN

Rozvíjíme práci se stojany, která má podpořit výraz těla. Johana při naklánění přes stojany stahuje ramena a celkově se jí nadále vyvíjí gestus směrem k práci s rameny, opět má její tělo tendenci přepadat dozadu za hlavou. David opět výrazně pracuje s trupem, s hrudí zataženou dovnitř, s markantní sošnou gestičností rukou. Stojany – jejich ostrost, zábrany v prostoru – podněcují práci s váhou, těžištěm, znovu se objevuje tělo na špičkách. Práce se stojany podporuje emoce tanečníků. Pád stojanů posiluje bolest, pocit pořezání a přesouvá pozornost k chodidlům a prstům u nohou. Tanečníci jsou bosí, na zemi jim překáží ostré části stojanů; začínají se pohybovat jako po rozbitém skle. Naprosto se proměňuje způsob chůze a postavení těla. Fixujeme další tělesné výrazy.

5. DEN

Na zkoušce jsou přítomni i scénografové Dragan Stojčevski a Lucia Škandíková. Hledáme sdělení scénografie. Váháme nad tím, zda použít jako vyjadřovacího prostředku notový papír. Jsme přece na koncertě, zpěváci mohou mít před sebou partitury. Tanečníci už pracují s ozkoušenými principy a pohybovým materiálem. Rozumí emoční a tematické náplni jednotlivých scén. Nyní mají jako hybný motor papír. Napichují ho na stojan, muchlají do klubíčka, trhají. Papír ale nefunguje. Proč? Když se podívám na jejich tělo, zjišťuji, že vlastně s papírem pracují minimálně: jen doprovází gesto, pohyb; nesděluje, nepodněcuje. Je znát, že se tanečníci s ním snaží pracovat, protože se drží zadání. Jejich jednání je však stejně sdělné, i pokud si papír odmyslím. Ba naopak. Papír odvádí pozornost, překáží. Ze všech improvizací s papírem vznikl jediný silný moment, kdy důvod pohybu a jeho sdělnost je podmíněna akcí s papírem, a to je málo. Oč silnější je ve výsledném tvaru, když se objeví čistá notová partitura, na kterou kape kapka za kapkou krev.

Pracujeme také s maskami Slavíků. Prozkoumáváme, zda splní očekávaný záměr, že se bude deformovat realita, budou-li nasazeny nikoliv na tvář, ale na opačnou stranu. Chtěli jsme totiž pracovat s tím, že se maska dívá, ale tělo je divně pokřivené, protože to není hrud', ale záda, která při pohybu dopředu musejí couvat. Tyto snahy značně technicky komplikoval fakt, že masky mají dlouhé zobany. Řadu pohybů, které jsem chtěla v sedmém výstupu opakovat ze scény druhé (aby se podtrhla cykličnost), ale zároveň je zvětšovat, nebylo možné provést. Nakonec jsme k maskám přistoupili klasicky tak, že se nasazují na tvář, a hledali jsme znovu deformaci a hyperbolu v pohybové stylizaci. V masce to šlo výrazně rychleji než předtím bez ní a maska po zkušenosti s nahromaděným materiálem velmi spontánně a „sama“ dohledala gestický materiál.

Při práci v maskách jsme řešili dále stříhy z grotesky do bolestné reality. Jak proměňovat kvalitu pohybu, aby chvíli byla parodující a chvíli ve své parodii bolestně odhalující? Není to jen ve zvětšených gestech, ale i v tenzi, kterou aktivují tělo, ve snaze vymanit se z těchto zkřechovatělých pohybů, v podlamování nohou, které činí tělo tanečníka nemohoucím. Je to v myšlení. Groteska se tak vyvíjí v bolestný tanec dvou Slavíků. Vrací se totožná choreografie z druhé scény, kdy Slavík-zpěvačka zpíval o lásce. Z tance něhy, roztažených ptačích křídel zbývá však jen bolest nostalgie. Vidíme dvě němé tváře, dva Slavíky a jejich tanec loučení těsně před tím, než se definitivně pohřbí v rakvi.

15. HLEDÁNÍ JEVIŠTNÍ CELISTVOSTI V POMEZNÍCH DIVADELNÍCH ŽÁNRECH: WORK IN PROGRESS SOCIÁLNĚ-DOKUMENTÁRNÍHO PROJEKTU *PLUS MINUS PRAHA*³⁶⁷

„Servít je vůl! Denní zprávy letí kolem mne jak ptáci. Zavolej! 776 340 399. Umění je virus! God made heavy metal? J+K=VSL ale s rozbitou hudbou se blbě křičí. Slova spojená se zdí jsou jako cukr z javorových listů a asfalt. Sádra kde jsi? Za rohem vole!“ (Nápisy na zdech)

15.1. U zrodu projektu

Tato explikace se zabývá work in progressem projektu dočasně nazvaného *Plus Minus Praha*, jehož finální podoba nakonec nebyla dokončena. Work in progress – jako fenomén do značné míry moderního divadla – v sobě skrývá řadu výhod. Jednou z nich je možnost delšího procesu tvorby, možnost hledání a také konfrontace s divákem, po níž proces pokračuje. Work in progress je cenný především pro autorská představení, která přistupují k divadlu experimentální cestou, hledají nové kombinace prvků a vyjadřovacích prostředků, seznamují se s novými metodami či přístupy. Velikým pozitivem je přitom možnost veřejné prezentace, která otevírá prostor pro zpětné zamyšlení a následnou práci.

Work in progress projektu *Plus Minus Praha* vznikl v rámci dočasné rezidence Archa.labu v Divadle Archa, v němž bylo v sezóně 2011/12 vyhlášeno téma „Váš příběh nás zajímá!“. Vybrané projekty se měly zabývat otázkou, jak sdělovat autentické příběhy soudobými scénickými prostředky. Archa.lab rezidence jsou přitom zaměřeny na zviditelnění tendencí současného moderního divadla, které hledá zdroje v každodenní realitě a politicko-sociální situaci. U zrodu projektu stáli kromě mě také scénografové Lucia Škandíková a Dragan Stojčevski; vedle této autorské trojice se však na celém procesu zásadním způsobem podíleli rovněž Alexandra Moralesová, která pracovala s audiovizuální složkou, a performeři Barbora Vyskočilová, Eufrasio Lucena Muñoz a Lenka Bartůňková. Pro projekt jsme

³⁶⁷ Tato kapitola vychází ze studie, která byla otištěna ve sborníku *Divadlo a interakce VI*. Pro účely dizertační práce byla mírně pozměněna. Viz Riedlbauchová, V.: Work in progress projektu *Plus Minus Praha* – Hledání jevištní celistvosti v pomezních divadelních žánrech. In: Klíma, M. a kol. *Divadlo a interakce VI*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2012, s. 211–223.

nešli potřebné finanční prostředky k dokončení, a tak po veřejné prezentaci v divadle Archa zůstal nakonec zastaven ve fázi výzkumu.

Projekt byl pojat jako experiment, v němž jsme zkoumali vztah divadla a sociálního dokumentu. Jeho cílem bylo vytvořit výrazově bohatý kompaktní jevištní celek, ve kterém se kombinuje věcně-sdělovací funkce sociálního dokumentu s poetickými obrazy ryze divadelními. Výchozím tématem se pro nás staly jakékoliv vzkazy lidí ve veřejných prostorech Prahy, které v nás vyvolávaly otázky, jací jedinci a jaké příběhy se za těmito vzkazy skrývají. Chtěli jsme vytvořit jakousi mentální mapu Prahy a procesem pro nás mělo být hledání, jak vzkazy, které jsou neodlučitelně spjaty s městem a s jeho urbánní archeologií, převést do vnitřního prostoru divadla, jak realitu sloučit s fikcí.

15.2. Hledání autentičnosti

V momentě, kdy bylo stanoveno téma veřejných vzkazů skrývajících příběhy anonymních lidí, jsme k projektu přistoupili jako k výzkumu. Výzkum přitom spočíval jak ve vlastním stopování vzkazů v Praze, tak v oslovování odborníků, kteří se tématem města zabývají. Za jeden z cenných přínosů celého projektu považuji proces postupného rozkrývání obsahu zvoleného tématu, které začalo klást překážky vzhledem k zjišťovaným faktům. Řada původních idejí se postupně proměňovala.

Na začátku výzkumu jsme se pohybovali především v exteriéru. Měli jsme přitom u sebe stále kameru. Původně jsme zamýšleli natočit ve městě filmový dokument a poté ho propojit s jevištní akcí. To se později ukázalo jako nefunkční. Film točený dokumentárním způsobem by se stal spíše kulisou, filmovým plátnem lámaným do divadelních útržků. Přesto splnil svou roli, i když z natočeného materiálu nebyl nakonec použit žádný záběr. Zkušenosti z exteriéru se totiž v některých případech transformovaly do konkrétní divadelní akce a právě tyto akce fungovaly při prezentaci nejlépe, a to díky autentickému prožitku, který nebyl „uměle“ vytvářen. Uchýlíme-li se totiž k formě dokumentárního divadla, které vychází z konkrétní reality, divadelní fikce (a stylizovaný pohyb) se často stává překážkou, jak jsme později zjistili.

Zprvu jsme se spíše než faktografií nechávali ovlivňovat geniem loci vybraných míst. Tak vznikla spontánně například akce v opuštěném bazénu na kopci Vítkově, jehož zdi byly popsány nejrůznějšími nápisy. Asi po dvouhodinovém pobytu v místě vzal scénograf a performer Dragan Stojčevski do ruky křídlo a začal až tanečním způsobem popisovat celý obvod zdi tak, že se při psaní neustále točil. Tanečnice Lenka Bartůňková pak nad ním na hraně zdi začala tančit tango, které hudebně doprovázel William Valerián na saxofon. Filmový záznam byl velmi poutavý. Vznikla však otázka, co s takovým záznamem dál na divadle. Nakonec tato akce dala podnět pro divadelní situaci, která přinesla ještě další rozměr. To, co se v bazénu odehrávalo na vertikále, jsme v divadle položili na horizontálu. Zeď se proměnila v podlahu jeviště. Dragan se vleže točil po délce jeviště, které popisoval. Nápisy na zemi se ovšem začaly otiskovat do jeho oblečení, a vnesly tak do situace metaforu člověka, který se sám stává součástí nápisu, zanechává otisk, je „otiskáván“, je otiskem. Tento obraz jsme podpořili tím, že Dragan kromě psaní obkresloval i chodidla nad ním tančící Lenky, a na podlaze tak zůstávaly nejen nápisy, ale i lidské stopy. Výpověď jsme chtěli zobecnit, proto se do divadelní situace postupně zapojovali všichni performeři včetně hudebníka, který tak jako u bazénu hrál na saxofon. Transformace této taneční akce (na rozdíl od některých jiných pohybových choreografií, které působily ve výsledném tvaru disproporčně) podtrhovala téma nápisů na zdech, které jsou jistým projevem zanechávání lidských stop.

Město a místa uchovávají svou energii. Proto vždy, když zpracováváme jakýkoliv mimodivadelní prostor, je nejděčnejší formou site-specific, neboť prostor primárně působí i na diváka. Řada situací, které jsme jako tým v městě prožili, se nakonec jen těžce přenášela do divadelního prostoru. Jeden z autentických a neopakovatelných zážitků, který jsme natočili, ale který se nakonec do divadelní formy nepromítl, vznikl na nábřeží Kapitána Jaroše, kde je u jednoho sloupu přivázané kolo jako památka cyklistické dopravní nehody. U kola proběhl jakýsi happening. Původně zamýšlená dynamičtější akce se proměnila v úplné zastavení. Čtyři lidi v zástupu jen stáli a upřeně se dívali na kolo po velmi dlouhou dobu. Tato pietní akce, toto absurdní zastavení času působilo jak na nás aktéry, tak také na kolemjdoucí. Z pozice zúčastněného mohu říci, že se po určité době proměnilo vnímání času i zvuku. Auta, která obklopují tento prostor ze všech stran, kolem projížděla jakoby za skelnou oponou. Po dlouhé době vždy poslední v zástupu odešel. Celá tato akce byla točena na kameru formou časosběru. A tady

vznikají ty nepřenositelné „náhody“, ta živá půda autentičnosti. Když odešel poslední z nás, těsně před kamerou přejelo auto s nápisem „havárie“ a vzápětí za ním houkající záchrana. Situace zachycená, byť zdařile, na kameru, ztrácela při převodu na divadlo na síle prožitku „tady a teď“. Na jevišti se nedostala nejen z důvodu, že jsme ji nechtěli prostě jen reprodukovat, ale především proto, že se postupně po zkušenosti z města a po setkání s dalšími osobami, které ovlivnily work in progress, téma začalo ubírat jiným směrem.

15.3. Objevování fenoménu nápisů ve veřejném prostoru

Postupně jsme zjistili, že forem veřejných projevů je tolik, že je nutné problematiku zúžit. Opřeli jsme se tedy o několik dílčích témat, z nichž nejvíce nás zaujalo téma nápisů. Zásadní pro náš tým bylo setkání s etnologem a odborníkem na městský folklór PhDr. Petrem Janečkem a rovněž hlubší studium diplomové práce Mgr. Ivany Rumanové (*Verejný) priestor pre akciu*, která se zabývá nápisy, letáky a akcemi ve veřejném prostoru před listopadem 1989.

Při intenzivním sběru nápisů nejrůznějšího charakteru (od vulgarismů, přes poezii, šablony, až po nápisy dětské či politické) v nás neustále byla touha hledat za nápisy příběh, dokázat znovu nalézt konkrétního člověka, který se už vlastním aktem vepsání vzkazu do veřejného prostoru stal anonymním. Z nápisů lze sice do určité míry vyvozovat důvod jeho vzniku, jak uvádí Rumanová ve své práci: „Akákoľvek akcia i ne-akcia vo verejnom priestore se stáva výpoveďou, pretože už sama prítomnosť vo verejnom priestore sprostredkúva vizuálnu informáciu.“³⁶⁸ Jenže tady nastává problém, že ona vizuální informace „je tu klíčová; verejný priestor sa hemží povrchnými informáciami, odhadmi, predsudkami. Práve tie sú tu nositeľmi primárneho signálu, veci sa dejú ‚na prvý pohľad‘.“³⁶⁹ Postupným studiem jsme tedy zjistili, že fenomén nápisů je jev kolektivní a dohledat za nápisy skryté osoby či osudy je velmi složité, až skoro nemožné.

³⁶⁸ Rumanová, I.: (*Verejný) priestor pre akciu*. Diplomová práce. Ústav etnologie, FFUK, Praha 2010, s. 10.

³⁶⁹ Rumanová, I.: (*Verejný) priestor pre akciu*. Diplomová práce. Ústav etnologie, FFUK, Praha 2010, s. 10.

Navíc nápisy nejsou vázány na konkrétní místo; nápisy se přepisují, kolují nejen v rámci země, ale dostávají se i za hranice a v určitých „komičtějších“ případech, jakým je dnes již kultovní nápis „Servít je vůl“, jsou údajně vyryty i do povrchu měsíce. Ve výsledku se nakonec jeví jako nešťastně zvolený sám název projektu *Plus Minus Praha*, jelikož nelze říci, že existují nápisy bezprostředně spjaté s městem Prahou kromě faktu, že jsou vepsány do jeho zdi. Také druhé výrazné téma ztráty lidské identity (viz níže) pracuje s městem v obecném smyslu a přesahuje rámec Prahy. Přestože tedy název nabízel zprvu řadu konotací, ztratil nakonec vazbu na vlastní představení. Praha jako *genius loci* se začala až na jednu divadelní situaci vytrácet. S představením souvisí v současné fázi spíše první část názvu. *Plus Minus* znamená přibližnost, tedy nevíme, zda náš názor na člověka skrytého za nápisem či jdoucího po ulici je správný, či je to jen onen povrchní „první pohled“. Na druhé straně *Plus Minus* představuje hru s měřítky, která se odrazí ve scéně, např. v kontrastu reálného města a použitých malých kartonových krabic město evokujících. Název také odkazuje na tlačítka plus a minus, která často používáme v běžném životě, například v *googlemaps*, když přibližujeme či oddalujeme ulice, čehož jsme v projektu využili. Jistý paradox tohoto virtuálního světa spočívá nejen v tom, že můžeme přiblížit i místa na druhém konci světa, ale třeba i v tom, že nápis, který jsme viděli na zdi a který již nebylo možné dešifrovat, byl v *googlemaps* čitelný, neboť mapa byla staršího data a nápis ještě nebyl natolik zastřený. Postupně se proto jevil jako příznačnější název „Můžeš mě vidět“, k němuž mě inspiroval konkrétní nápis a který by býval více korespondoval s „vykrytalizovanými“ tématy.

Opusťme otázku zvoleného titulu a zaměříme se nyní na proces objevování a zpracovávání témat. Jako první ze dvou hlavních témat byly tedy zvoleny nápisy. Měli jsme četná setkání s etnologem PhDr. Janečkem, se kterým jsme rovněž procházeli některé části Prahy a dozvídali se okolnosti vzniku jednotlivých nápisů i širší urbánní a historické souvislosti. Tento proces nás přivedl k ideji pokusit se propojit divadelní situace s formou přednášky, kterou by vedl sám Janeček. Přednáška pak byla rozdělena do tří částí s tím, že zdánlivě nesourodý prvek přednášky, který záměrně „bourá“ divadelnost, se měl v třetí fázi s divadelní akcí propojit. V první části se diváci dozvěděli historické okolnosti existence nápisů od archeologických vykopávek v Pompejích, přes protikřesťanské a už tehdy xenofobní nápisy ve starověkém Římě, vojenské nápisy v době světových válek, podtrhující kolektivní mentalitu, až po funkci zapovězených nápisů v totalitních

režimech, kde jsou jakékoliv nepovolené veřejné projevy vnímány jako zločin, znesvěčující „čistý“ prostor. Tato část přednášky byla doprovázena sérií historických fotek nápisů, projektovaných na podlahu. V druhém vstupu Janeček hovořil o typech nápisů, jakými jsou např. nápisy vojenské, dětské, politické, milostné či nápisy na záchodcích neboli latrinálie. V této fázi se více rozehrávala účast diváků, kteří byli svědky vzniku konkrétních nápisů. V třetí fázi přednášky byly nápisy zkoumány jako projev moderní urbanity, v níž se ztrácí jejich magická funkce a vazba na konkrétní místo; nápisy slovy Janečkovými „volně putují prostorem, dochází ke zpovrchnění, ke ztrátě identity“. V dnešní době se objevuje rovněž nový fenomén, kdy nápisů začíná být využíváno ke skryté reklamě v rámci důmyslně promyšlené kampaně. V této fázi přednášky se tedy po obsahové stránce naskytovala možnost sloučit přednášku s hereckou akcí a téma nápisů s druhým stěžejním tématem: ztráty lidské identity pohlcené velkoměstem.

15.4. Nápisy jako projev konkrétního člověka, či ztráty identity?

Nápisy, odborníky vnímané jako jev kolektivní, skrývají v sobě anonymitu moderní společnosti, ve které se stírá identita konkrétního člověka. Ztráta identity se pro nás stala dalším důležitým tématem. Díváme se kolem sebe, ale co opravdu vidíme? I zde nás inspirovala diplomová práce Rumanové. V ní cituje z knihy *Úvahy o postmoderní době* Zygmunta Baumana: „V životě městské ulice jsou si lidé navzájem jenom povrchy. Chodec si razí cestu středem přehlídky povrchů, kterých je sám účastníkem – procházka městem je přehlídkou expozicí povrchů, kde ten, který se prochází, je sám exponátem.“³⁷⁰

Výzkumy samozřejmě odhalily autory některých nápisů, zvláště v případě totalitních režimů, kdy autoři byli za dané nápisy stíháni a známe jejich příběh z protokolů. Pokud ale čerpáme informace pouze ze zdí, pak se opravdu můžeme o příběhu jen dohadovat, a proto také vznikají četné fámy a legendy. Po sběru nápisů v ulicích jsme se tedy obrátili ke konkrétním lidem a začali se jich ptát, zda někdy něco napsali a váže-li se k tomu nějaký příběh. Zaujal nás příběh jednoho

³⁷⁰ Rumanová, I.: *(Veřejný) priestor pre akciu*. Diplomová práce. Ústav etnologie, FFUK, Praha 2010, s. 107.

slepého mladého muže (který si nepřeje být jmenován), jenž prožil dojímavý příběh nešťastné lásky. S celou situací se chtěl vypořádat tak, že na zeď na sídlišti, kde daná dívka žila, napíše datum, kdy se s ní seznámil, a datum, kdy se definitivně rozhodl s tímto jednostranným vztahem vypořádat. Vzácné na jeho příběhu je také to, že jsme během work in progressu byli přímými svědky vzniku tohoto nápisu. Tento člověk vnesl nové rozměry do představení. Aniž znal témata našeho projektu, při rozhovoru se jimi sám zaobíral.

Kromě svého příběhu mluvil o tekuté identitě, o vztahu vidění a nevidění, kdy dle jeho slov někdy vidíme více, i když jsme slepí, a naopak někdy nevidíme pod povrch věcí. Nakonec část jeho výpovědi zazní v autentické nahrávce na konci představení. V ní umně shrnul myšlenku, kterou považuji za stěžejní pro náš projekt: „Někdo jde a něco tam napíše, něco, co by mohlo být pro někoho bezvýznamný, v podstatě zbytečný. Někdo se nad tím pohorší, někoho to zaujme, ale jsou to lidi, jsou to ty osudy. Dneska jsme v době, kdy se mluví o tzv. tekutý identitě. Člověk v podstatě nepatří nikam. Když si to vezmete, tak ráno jdeme do práce, tam máme nějakou sociální roli, přijdeme domů, v rodině máme jinou sociální roli, prostě jdeme mezi kamarády a tam máme další. Vlastně my jsme dneska omezený tak, že se nechováme přirozeně. A ten člověk prostě touží ze sebe někde něco nechat, něco pravýho, něco upřímnýho, něco, co jde třeba fakt z toho srdce. A když prostě něco napíše, tak určitě se najde někdo, kdo se nad tím pozastaví. A on nebude vědět, že to napsal támhle Honza Pavelka, ale prostě přečte si to, on nám chce nechat něco ze sebe, je to něco jako – já chci jenom říct, že jsem žil a že jsem něco prožil. Za tím, co může být třeba jen pár slov pro někoho, kdo si to přečte, se může schovávat třeba půlka života nějakýho jinýho člověka, který je autorem. A on se třeba bojí prostě to dát najevo, nebo prostě nemůže vlivem prostředí, vlivem toho všeho. My se prostě potřebujem podepsat někde. Tak aby o nás někdo věděl. A zároveň nás chrání intimita a ta anonymita samozřejmě. Ono ani nejde o to, aby to někdo rozluštil, ale o to, že to tam je.“

15.5. Hledání scénografie a kompozice

Všechna zvolená témata se stala opěrnými pilíři pro scénografii a kompozici tvaru, který byl veřejně prezentován 24. března 2012 v malém sále divadla Archa. Podstatnou součástí celého představení byla pro nás interakce s divákem. Chceme-li poukazovat na veřejnost, navíc inspirovanou Baumanovou výše citovanou větou, v níž je chodec středem prohlídky povrchů, pak divadlo nabízí na rozdíl od filmu možnost konkrétního střetu s veřejností, kterou představují diváci. V klasickém uspořádání divadla ovšem vzniká zvláštní aura mezi jevištěm a hledištěm, divák se za pomyslnou čárou cítí, i když vybízen k akci, jaksi v jiném prostoru, který se poruší pouze jeho vstupem na jeviště, či vstupem herce do hlediště. V ten moment se ale jedná o střet „jedince“ s hereckou akcí, i když připustíme, že diváci cítí s vybranou osobou jistou sounáležitost. Abychom ale docílili v divákovi pocit ztotožnění s veřejností, zvolili jsme prostor arény. Zrušili jsme elevaci i princip řad. Lidé seděli po celém obvodu divadelního prostoru v uzavřeném čtverci pouze v jedné řadě, téměř na dotek s performery, kteří si navíc, pokud neměli žádnou akci, sedali do této řady mezi ně.

Podle zpětných reakcí diváci skutečně zažili intenzivnější pocit, že jsou součástí této hry, při níž mohou být do akce kdykoliv zapojeni. Tento pocit byl posilován i tím, že v průběhu prezentace občas někdo nový z týmu (aniž bylo zprvu patrné, že k týmu patří) vstoupil do hry na jevišti. Performeři se také otáčeli s dotazy na diváky, diváci byli zapojeni například i tak, že drželi veliké kartónové desky, na které se psaly nápisy. Podobných interakcí však mohlo být využito daleko více. Například v jedné situaci se na podlahu promítala internetová googlemapa Prahy a jejích ulic, které se přibližují, takže vzniká dojem, že se ulicemi procházíme a můžeme si do nich (tedy na podlahu jeviště) nakreslit, co chceme. Tato mapa byla na zkouškách spouštěna přímo z internetu, tudíž divák mohl říci požadované místo a my jsme se na ně na mapě okamžitě dostali. Z technických a časových důvodů však byla cesta městem předtočena, což se při prezentaci ukázalo jako chybný krok, neboť se možná autentičnost prožitku ztratila.

Výchozím bodem pro scénografii a kompozici představení se tedy stalo jednořadé arénové uspořádání. Specifikem ovšem bylo, že diváci na začátku seděli zády k jevišti a dívali se do zdi. Princip usazení diváků vzešel z podnětu slepého mladíka. Diváci si měli sami zakusit pocit toho, že vnímají, co se děje za jejich

zády, jinými smysly než zrakem. Nutkání diváka se otočit či podlehnoutí tomuto nutkání mělo být součástí tohoto prožitku. Začátek představení se tedy odehrával jen ve zvuku, a to zvuku psaní. Postupně se mělo písmo objevit ve stínohře na zdi, ke které jsou diváci otočeni, jako skrytý odkaz na Platónovu jeskyni (tato fáze však v době prezentace nebyla plně rozvinuta), až k hlasité deklamaci jednotlivých nápisů od piana po forte. Teprve poté se smějí diváci otočit a poprvé „vidí“ nápisy vzniklé na podlaze. Vzhledem k příběhu slepce byl koncept pro diváky vytvořen v trojici: 1. Vidím, ale nevidím podstatu (čelem ke zdi); 2. Je mi dána možnost vidět, ale vidím skutečně? (čelem k performerům); 3. Nevidím (tma). Dramaturgicky se dělily do triády i další aspekty představení. Kromě pozice diváků vůči prostoru to bylo trojí vystoupení přednášejícího a do třech bloků rozdělený příběh slepého mladíka, jehož první část zazní, když jsou diváci zády, druhá, když jsou čelem, a třetí ve tmě, ve které poprvé uslyšíme jeho autentický hlas z nahrávky. Rovněž hlavní interpreti jsou tři.

Co se týče dalších scénografických prostředků, zamýšleli jsme původně použít velké dřevěné desky jako princip tabulek, na které se dá psát a jež se mohou skládat do obrazců na podlahu. Zároveň jsme chtěli pracovat s papírovými malými krabičkami, prezentujícími zmenšeninu města. Vybrané materiály se nám však zdály nesourodé. V tomto ohledu měl veliký vliv Baumanův citát o površích. Nakonec jsme celé jeviště pokryli rozloženými kartóny, které měly také funkci projekčního plátna. Kartónové krabice na nich stojící byly použity jako maketa města. Jednotlivé části kartónů byly pak v průběhu představení popisovány, vytrhávány a dávány divákům do rukou jako původně zamýšlené dřevěné desky. V podlaze vznikaly trhliny, což zdůrazňovalo rovněž metaforický význam rozkrývání povrchů. Pointou celé kompozice byla akce performeru Eufrasia Luceny Muñoze, který se dostane pod povrch tak, že zaleze pod kartonovou podlahu. Pohybem ji začne zespondu vytrhávat a na závěr vyřízne otvor, kterým vystrčí hlavu se slovy: „Co se díváte? Co čumíte?“ Celá scéna padá do tmy, ve které zazní slova slepého mladíka.³⁷¹

Téma ztráty identity v moderním světě se mělo odrazit v herecké akci v postupném zdynamičtění, ve zrychlení projekcí, razantnější hře se scénou a krabicemi. Do jednotného prostoru je přinesena krabice skleněná, představující

³⁷¹ Viz kap. *Nápisy jako projev konkrétního člověka, či ztráty identity?*

moderní budovu, moderní svět. Tanečnice, atakovaná odrazy skleněné krychle, nakonec nasazuje krychli na ramena a ztrácí v ní hlavu. Z člověka se stává robot. Původně měl tento skleněný objekt odrážet projektované nápisy, které se měly tříštit na těle tanečnice a představovat tak město, zaplavené vzkazy a reklamami. To ale z technického hlediska nebylo možné. Použili jsme tedy světelné odrazy a na podlahu jsme projektovali útržky chatů z facebooku, kde si lidé také píšou „na zed“. Chtěli jsme tím podtrhnout posun moderní doby, kdy, podobně jako v případě googlemaps, žijeme veřejný prostor ve virtuálním světě, v němž už ani nepotřebujeme vidět druhou osobu. Tanečnice ztrácí tvář a pouze odráží tváře jiných. Dívám se na druhého a vidím jen sám sebe v nesčetných odrazech. I já se stávám anonymním? Chci tě opravdu vidět? Druhá herečka pak naopak zahaluje před veřejností tvář do černa, nasazuje pomyslnou masku. Přes jeviště prochází postava, místo tváře má nafouknutý balón, který praskne. Ztratíme identitu, když ztratíme tvář? „V tomto smyslu, ve smyslu ‚ukazování se na veřejnosti‘, se akcentuje rovněž expresivita těla, totiž tvář. Veřejný prostor je tedy extenzí tváře, stává se scénou a polem ‚teatralizace‘, vizuální prezentace významů. Na místo protikladu doma–venku, nastupuje protiklad viditelného a skrytého, jakož i zvláštní zkřížení těchto protikladů, totiž prostor reprezentace, jímž se zakládá vizuální sémiologie veřejného prostoru.“³⁷²

15.6. Úskalí pomezí žánrů

Celý projekt osciluje mezi experimentem a výzkumem, kombinuje různé druhy umění s vědeckým přístupem, divadelní metaforičnost s věcným sdělením dokumentu. K převedení reality do divadelního prostoru využívá řady současných scénických prostředků. Kde je ale hranice tohoto kombinování, kde je divadlo a kde je dokument? A jak dokument ztvárnit pohybem, který měl být jedním z klíčových vyjadřovacích prostředků?

Když přistupujeme k formě, která stojí na pomezí žánrů, bojujeme nakonec s celistvým tvarem. Tvar vyžaduje jednotící prvek, tím prvkem může být jakákoliv

³⁷² Petříček, M.: *Rozměry veřejného prostoru. Projekt možné teorie*; http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/TIC5.html/, ke dni 1. 9. 2009.

vyjadřovací složka. Co se ale stane, pokud je téma příliš široké a principů příliš mnoho? Je nutné najít sjednocující linii, která všechny zvolené prvky skloubí dohromady. S tím souvisí veliká redukce ať už v oblasti tematické či při výběru výrazových prostředků.

Přestože jsme se snažili vytvořit kompozici ve vztahu ke zvoleným hlavním tématům, dostala se do ní i řada podtémat, která nakonec způsobila poněkud nepřehlednou mozaiku sice zdařilých situací, ale přece jen částečně rozbíjecích celkový tvar. Ukazuje se, že rovněž dvě hlavní témata, nápisy a identita, si byly spíše rivaly. S odstupem času se jeví jako nejvhodnější nerozehrávat téma identity, nechat ho jen latentně přítomné, a naopak opřít se primárně o jediné téma, a to fenomén nápisů jako takových. V rámci tohoto tématu pak konfrontovat obecné aspekty nápisů s vybraným konkrétním příběhem slepého mladíka, a zobrazovat tak vnější a vnitřní svět nápisů. Proto jsme v následující fázi chtěli vedle přednášejícího Janečka, zastupujícího onu „kolektivní“ rovinu nápisů, vyzvat k přímé účasti také slepého muže, který by prezentoval rovinu „intimní“. Ten chtěl zprvu zůstat v anonymitě (a proto příběh zprostředkovala herečka Barbora Vyskočilová), po delší spolupráci byl však tomuto nápadu otevřenější. Osobní výpověď člověka by podtrhla autentičnost a vedla k větší dokumentárnosti finálního představení.

Work in progress ukázal, že vzhledem ke zvolenému tématu by bylo nutné ubírat se více dokumentárním směrem a omezit množství lyrických obrazů, které v současném tvaru převládaly. Proto jsme chtěli do budoucna více také zapracovat názory veřejnosti na existenci nápisů. V přípravné fázi jsme sice natočili v ulicích anketu s velkým množstvím lidí všech věkových kategorií (a podobně jsme tak činili i s diváky těsně před začátkem představení), útržky jejich názorů jsme ale v prezentovaném tvaru použili jen dílčím způsobem. Původně zamýšlený filmový dokument nevznikl, ale proměnil se v projekce, které byly promítány na podlahu jeviště představující zed' a které dokumentárnost podporovaly; různými způsoby totiž zpracovávaly téma nápisů (námi sebrané nápisy ve městě, historické záznamy fotek nápisů, nápisy na zdi facebooku apod.) a zároveň plnily scénograficko-světelnou roli.

Klíčovou otázkou bylo, jakou funkci zde hraje jevištní pohyb a tanec a zda je lze v tomto tvaru vůbec použít. V autorském týmu vyvstaly základní otázky. Je možné uplatnit fyzické divadlo a tanec v sociálním dokumentu? Nebo je tanec natolik stylizovaný, že dokumentárnosti odporuje? Kde je jeho využití, jeho

sdělnost a kde se stává pouze estetizujícím prvkem? Určité scény potvrdily (jako například scéna transformovaná z bazénu na Vítkově), že i stylizovaný pohyb může korespondovat s dokumentárním divadlem a zároveň přinášet zmiňovaný lyrický obraz, ale jen v momentě, kdy koresponduje s tématem a téma rozvíjí. Osobně se domnívám, že jakýkoliv jevištní komponent je možné použít pro jakýkoliv druh divadla, záleží pouze na tom „jak“. Každopádně jevištní *bios* herce je často vázán k neběžným technikám práce s tělem (které nerespektují navyklé fyzické chování a reakce)³⁷³ a jako takový se často vzepře potřebám dokumentárního divadla, jak ukázala práce na tomto projektu.

Mluvíme o tématech a výrazových prostředcích, o sociálním výzkumu a jevištní metafoře, o přednášce i choreografii, o herecké akci i autentických výpovědích. Dohadujeme se, zda to či ono je či není vhodné pro dokumentární divadlo. Přitom každý tento střípek může vytvořit mozaiku, pokud ji drží pevný rám. Stáli jsme tedy na cestě hledání tohoto rámu, hledání jevištní celistvosti. Zarámování obrazu jsme se však již z finančních důvodů nedostali.

³⁷³ Jak o tom byla řeč v kapitole *Zářící tělo – Energie těla*. Viz Barba, E.: *Divadelní antropologie, SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 92.

16. DIVADELNOST NOVÉHO CIRKUSU: CIRKUSOVÁ HUMORESKA *PLOVÁRNA*³⁷⁴

„Umění života je uměním žít a užívat si.“ (Karel Teige)

„Nechte na sebe dýchnouti atmosféru časů minulých, kdy muži pečovali o své zdraví a tělesnou čistotu v říčních lázních. Nerobíte věcí užitkových, trávili i seberozmarnější léto v tvůrčí zahálce, rozmlouvající nad tématy světotvornými. Ve chvíli, kdy na prkna plovárenská zavítá dívka povahy nadmíru jemné, rozbíhá se děj a není v ničí moci, aby jej zadržel. K ďasu!

A jelikož přichylnost dvou pohlaví jest starší nežli skály a moře, stává se hra zbraní v lité při o dívčí přízeň.

A proto vejděte, vejděte bez zdráhání! Pánové dnes označili koupel za vlahou. Vyjasňuje se a k poledni bude vedro.“ (anotace k představení)

Inscenaci *Plovárna* jsme vytvořili jako autorskou cirkusovou humoresku spolu se souborem (bra)Tři v tricku. Je postavena na cirkusových disciplínách – žonglování, volném (horizontálním) laně a párové akrobacii. Premiéru měla v Divadle Ponec 12. února 2013; od té doby byla nesčetněkrát reprízována po celé České republice i na mnoha mezinárodních evropských festivalech. V reflexi procesu tvorby inscenace a jejího následného reprízování v různých prostředích se snažím postihnout vztah mezi divadlem a novým cirkusem.

³⁷⁴ Tato kapitola vychází ze studie, která byla otištěna ve sborníku *Divadlo a interakce VI*. Pro účely dizertační práce byla mírně pozměněna. Viz Riedlbauchová, V.: Proces vzniku cirkusové humoresky *Plovárna* – hledání symbiózy divadla a nového cirkusu. In: Klíma, M. a kol. *Divadlo a interakce VII*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2013, s. 149–174.

16.1. Na počátku stálo žonglérské duo Bratři v tricku

„Svět, který uvidíte, jest z hravosti, neboť hra předchází před činy.“ (Vladislav Vančura – *Rozmarné léto*)

Prvotní impulz ke vzniku představení nového cirkusu *Plovárna* vzešel od dua Bratři v tricku. Adam Jarchovský a Václav Jelínek tvořili v té době již zavedené žonglérské duo, které od roku 2009 vystoupilo na řadě prestižních festivalů v Čechách i v zahraničí (například na festivalech nového cirkusu *Letní Letná* v Praze a *Cirk-UFF* v Trutnově, na největším světovém festivalu žonglování *European juggling convention* ve finském Joensuu či na dnech Evropy v Madridu *Europa en el mundo de Lavapiés*). V rámci *Centra pro nový cirkus – Cirqueon*, kde oba působí jako lektoři žonglování, propagují rovněž tzv. sociální cirkus, který využívá cirkusového umění jako nástroje sociální intervence. Od svého počátku také úzce spolupracují s o.s. *Artists 4 Children*, s nímž se pravidelně vydávají za dětmi do sociálně vyloučených oblastí po celém světě (Pásmo Gazy a Západní břeh Jordánu, Makedonie, Bosna a Hercegovina, Indie).

Když se v roce 2010 stali součástí souboru pouličního divadla *V.O.S.A. Theatre*, zúčastnili se množství světových festivalů pouličního divadla (např. *Golden Lion* v ukrajinském Lvově) a svou „předplovárenskou pouť“ zakončili na světové výstavě *EXPO* v čínské Šanghaji v roce 2010. Právě zde se seznámili s Kristýnou Vlčkovou, provazochodkyní, žongléřkou a absolventkou cirkusové školy ve Francii *L'École De Cirque de Bordeaux*, která tu stejně jako oni reprezentovala Českou republiku. Adam a Vašek, kteří do té doby vytvořili svá show *V Tricku* či *Malíři aj.*, se rozhodli zkusit své první celovečerní představení a přizvali ke spolupráci právě Kristýnu. A jak to tak občas bývá, nápad zasadit inscenaci do prostředí plovárny se zrodil za jedné dlouhé bujaré noci v Bratislavě, což bylo shodou okolností první místo mimo pražskou stálou scénu, kde jsme o dva roky později *Plovárnu* prezentovali. Už tenkrát na balkóně bratislavského hotelu si kluci chtěli „zaplavat v divácích“. Nikdo nečekal, že tento nápad bude jednou sklízet velké úspěchy a bude citován ve všech kritikách.

Produkční společnost *ART Prometheus* si vzala projekt pod svá křídla a vypsala grant. Adam a Vašek začali intenzivně trénovat s Kristýnou techniku a partnerskou souhru. Po půlroce práce vzniklo třiminutové velmi zdařilé číslo, které

nakonec ve výsledné inscenaci zůstalo téměř nezměněné ve finální části. Ale pak nevěděli jak dál. Po půl roce technického drilu měli zvolené prostředí plovárny, touhu spojit atmosféru třicátých let s cirkusovým uměním, v hlavě možnou inspiraci Vančurovým románem *Rozmarné léto*, kterou si však nebyli jisti, a tříminutové číslo, v němž dva muži bojují o přízeň dívky. Čím dál tím více pociťovali, že potřebují dramaturgii a režiséra. Někoho, kdo jim pomůže vytvořit charaktery postav, povede je herecky (Adam a Kristýna hereckou zkušenost neměli) a vymyslí dílčí situace a dokáže vystavět celou kompozici představení.

16.2. Mé dosavadní zkušenosti s novým cirkusem

„Věru, čas je příliš krátký, popilme si. Hodiny prchají a není v mé moci, abych je zadržel.“ (Vladislav Vančura – *Rozmarné léto*)

Když mě v září 2012 Václav Jelínek oslovil ke spolupráci (znali jsme se nejen jako spolužáci z DAMU, ale i z tvůrčí praxe – Vašek hrál v mém mezinárodním projektu *Očištění/Depurados* v roce 2009³⁷⁵), přijala jsem to zprvu s obavami. Premiéra se měla původně uskutečnit už 2. listopadu 2012 v rámci *Pražského žonglérského maratonu*, což mi připadalo z časového hlediska nereálné, neboť vytvořit autorskou inscenaci, navíc založenou na přesně stavěných choreografiích, vyžaduje velké množství zkoušek. Když jsem ale uviděla tříminutové číslo, jež soubor postavil, pocítila jsem velký potenciál budoucí inscenace. Viděla jsem, že mám před sebou nejen v českém kontextu mimořádné talenty, ale že mám v ruce i zajímavý materiál v podobě cirkusových technik.³⁷⁶

Jako režisérka žánru, který jsem pro sebe nazvala poetické fyzické divadlo, jsem do té doby již určitou zkušenost s novým cirkusem měla. Při svém studiu na

³⁷⁵ Viz kapitola *Text v pohybu: Mezinárodní projekt Sarah Kane Očištění/Depurados*.

³⁷⁶ Radim Vizváry v kritice pro *Taneční aktuality* výstižně konstatoval: „Výrazným talentem je Kristýna Vlčková, na které je vidět vliv francouzské cirkusové školy v Bordeaux, kde studovala. Její specializací je horizontální lano a je očividné, že si tuto náročnou techniku velmi dobře osvojila. Provedení Vlčkové zaujme především jejím lehkým stylem, precizností pohybu, jistým balancem a křehkým hereckým výrazem. Václav Jelínek a Adam Jarchovský zase prokázali, že jejich žongléřský talent nemá zatím u nás konkurenci, především v passingu (dialogové žonglování) a jeho inovaci.“ Vizváry, R.: *Plovárna – Nový cirkus ryze domácí provenience*, *Taneční aktuality*, 15. 2. 2013; <http://www.tanecniaktuality.cz/plovarna-novy-cirkus-ryze-domaci-provenience/>, ke dni 20. 6. 2015.

Institut del Teatre v Barceloně jsem se zúčastnila na jaře 2009 konkurzu 14. ročníku Circ d'Hivern ve známém barcelonském centru pro nový cirkus L'Ateneu Popular de Nou Barris de Barcelona. Circ d'Hivern každý rok umožní jinému souboru vznik nové inscenace, která se poté prezentuje po celé Evropě. Se svým projektem *La Nariz (Nos)*, inspirovaném povídkou N. V. Gogola, jsem se mezi cca 70 projekty dostala až do nejužšího finále dvou projektů, což jsem považovala za veliký úspěch. Vzhledem k tomu, že Circ d'Hivern je velmi prestižní záležitostí, dotovanou velkým finančním obnosem, domnívám se, že se komise přes sympatie, které k předloženému projektu projevovala, nakonec zalekla mé dosavadní nezkušenosti v oblasti nového cirkusu (a navíc neznala mou režijní práci). Projekt tedy nakonec realizován nebyl, ale vzhledem k umístění jsem dostala od komise přednostní právo zrežirovat novocirkusovou 39. přehlídku Combinat de Cirq 39, která se uskutečňuje vždy třikrát do roka. Na tuto možnost čeká přitom řada španělských i zahraničních režisérů i několik let. Této ojedinělé příležitosti jsem využila hned následující podzim v roce 2009 a byla to opravdu výjimečná zkušenost. Nazvala bych to školou neplavce tím, kterého vrhneme do vodního víru. Podmínky se totiž pohybovaly za hranicemi realizovatelnosti. Byla jsem nezkušená v režii nového cirkusu, navíc cizinka a celé představení jsem režírovala ve španělštině (například světelnou terminologii jsem se učila „za pochodu“), dostala jsem do rukou šest uzavřených čísel vybraných artistů, aniž bych se na výběru podílela, a musela jsem jejich čísla, která dohromady čítala asi 45 minut, začlenit do jevištního tvaru, jenž trval zhruba 90 minut. To vše by ještě nebylo nic zvláštního, pokud by se to ode mě nežádalo za 5 dní s tím, že již čtvrtý den byla technická zkouška svícení a zvučení a pátý veřejná generální zkouška. Tato událost je navíc hojně navštěvována a výsledný tvar byl prezentován několik dní po sobě v divadle pro 600 diváků. V tomto ohledu to byla drsná, ale neocenitelná praxe.

Ještě před tím, než mě *Bratři v tricku* v září oslovili, jsem na jaře roku 2012 také podala novocirkusový projekt *Wayting* do evropské soutěže nového cirkusu CircusNext. Během zkoušení *Plovárny* pak pro mě znamenala mimořádnou zkušenost účast na světové laboratoři nového cirkusu CircusNext Bazilian Lab v Paříži, kam jsem byla na základě předloženého projektu vybrána mezi 5 účastníků z Evropy a 5 z Brazílie organizací Jeunes Talents Cirque Europe (Mladý talent evropského cirkusu). Čtrnáctidenní dílna mi umožnila proniknout více do mentality cirkusového světa: vnímání cirkusové kompozice, způsob práce a potřeby artistů.

To vše jsem ve výsledku zúročila v představení *Plovárna*, které na Pražském žonglérském maratonu v TJ Sokol Karlín bylo nakonec prezentováno jako work in progress. Veřejná prezentace se ukázala jako velmi prospěšná, neboť nám umožnila zpětnou vazbu diváků a napomohla důvěře performerů v tvořivý proces, který vyústil 12. února 2013 premiérou v divadle *Ponec*. To už byla *Plovárna* uvedena nikoliv pod hlavičkou Bratři v tricku, ale soubor využil jazykové hříčky a přejmenoval se na (bra)Tři v tricku, aby zdůraznil, že čítá již tři performery. Velmi důležitou roli pro vznik představení sehrála nejen produkční společnost *ART Prometheus*, ale rovněž Centrum pro nový cirkus – Cirqueon a jeho ředitelka Šárka Maršíková. Ta nám umožnila téměř neomezeně využívat prostor Cirqueonu ke zkoušení a nutno dodat, že jsme po dobu více jak 4 měsíců (nepočítám-li předchozího půlroku tréninku performerů) zkoušeli skoro denně. Ve výsledku tedy tvorba inscenace trvala téměř rok.

16.3. Poetismus pod drobnohledem

„Vážení, dovoluji si vás pozvat na své varietní představení. Záhady, humor. Srdcervoucí podívaná. Děti a vojsko platí polovic.“ (Vladislav Vančura – Rozmarné léto)

Nápad inspirovat se novelou *Rozmarné léto* mi přišel od začátku velmi dobrý. Jako výzvu jsem vnímala především to, že Vančurova poetika je postavená na hravosti slova. Otázkou pro mě tedy bylo, jak slovo převést do pohybových obrazů, aniž by se vytratila vančurovská atmosféra. Nešlo mi o zinscenování *Rozmarného léta*, podstatnější byla inspirace poetismem 20. let 20. století, který kladl důraz na hravost, optimismus a chuť do života a kromě jiného hledal podněty v cirkusovém prostředí, na pouťových zábavách, ve filmové grotesce, v naivním umění a jazzu. Všechny tyto prvky jsou v představení intenzivně zastoupené. I když ve výsledném tvaru zdánlivě není vančurovská novela patrná (a nebylo to ani záměrem), přece dala celou řadu podnětů, a to zvláště situačních. Původní dramaturgie byla poplatnější dějové lince *Rozmarného léta*, ale jevištní tvar a jeho potřeby nakonec ještě více vazbu k této novele uvolnily. Podnětné impulzy při budování situací a

v dílčích detailech poskytla rovněž filmová adaptace *Rozmarného léta* režiséra Jiřího Menzla (viz níže).

Na rozdíl od svých předchozích představení jsem byla věrná době, ve které se příběh odehrává, a to i využitím klasického stavění gagu, klasické scénografie a jazzové hudby z třicátých let. Poetismus „nechtěl vymýšlet nové světy, ale mínil uspořádat tento svět tak, aby byl živou básní.“³⁷⁷ Tvůrčí metoda hry, kterou poetismus hojně využívá, se nám stala podstatou. Rovněž princip asociací, nekontrolovatelná posloupnost volných myšlenek, typická též pro surrealismus, s nímž má poetismus řadu styčných bodů, se objevil ve využití kontrastní plochy snu. Ten je zasazen zhruba do poloviny představení a svou kontrastností ke groteskním výstupům, v jejichž duchu je vedena celá inscenace, udrží temporytmus a dynamiku jevištní kompozice.

Velkou dramaturgickou výzvou bylo, jak postavit představení plné pohybových akcí na jednoduché dějové lince: zahálku dvou mužů naruší příchod dívky, která rozproudí mužskou krev a zase jakoby nic odejde. Na plovárně se vlastně „nic“ neděje. V tom ale svým způsobem spočívá křehkost a přitažlivost tohoto představení. Poetismus totiž zachycuje poetiku každodennosti, popisuje obyčejné věci. Jeho hlavními pocity se staly pocity štěstí a radosti. „Poetismus je především modus vivendi. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifický. /.../ Je dráždidlem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou /.../ Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, ve světě, který se směje; co na tom, slzí-li mu oči. Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno. Posunuje emfázi směrem k požitkům a krásám života, ze zatuchlých pracoven a ateliérů, je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku, neboť je to cesta života. Hodiny tu přijíždějí na rozkvetlých růžích. Je to vůně? Je to vzpomínka? /.../ Nic než štěstí, láska a poezie, rajské věci, kterých nelze zakoupit si za peníze a jež nemají té závažnosti, aby se pro ně lidé vraždili. Nic než radost, kouzla a znásobená optimistická důvěra v krásu života. Nic než bezprostřední data senzibility. Nic než umění ztrácet čas. Nic než nápěv srdce.

³⁷⁷ Prokop, V.: *Přehled české literatury 20. století*. O.K.-Soft., Sokolov 1998, s. 5.

Kultura zázračného oslnění. Poetismus chce udělat ze života velikolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop.³⁷⁸

Inscenace *Plovárna* je na těchto principech postavena. A možná právě proto zaznamenala takový úspěch. Pominu-li fakt, že pozitivní ohlasy jsou podmíněny i tím, že je po řemeslné stránce velmi precizně postavené (a to jak co se týče techniky performerů, tak v technice budování divadelních situací – viz níže), pak k diváckému zájmu nejspíš do značné míry přispívá i únava z dění v současném světě (tragické události, shonu velkoměsta, stres, přehnaná psychologická sebeanalýza).³⁷⁹ Vznik poetismu také tenkrát vyvolala potřeba vyrovnat se se soudobým stavem společnosti a s první světovou válkou (a jako takový poetismus stále zůstává aktuální i v dnešní době): „Základem jejich filozofie byl problém odcizení a sebeodcizení člověka – tj. mezilidských vztahů; domnívali se, že došlo k deformaci mezilidských vztahů a vůbec vztahu člověka k okolnímu světu, z tohoto odcizení vinili společnost, která podle nich kvůli svému uspořádání (a složitosti) se přestala zajímat o (ne)štěstí jedince, ale soustředí se pouze sama na sebe. Cílem poetismu bylo napomáhat nápravě a překonání tohoto odcizení.“³⁸⁰

³⁷⁸ Teige, K.: Poetismus. *Host*, č. 3, 1924, s. 197–204.

³⁷⁹ To reflektoval v osobním komentáři k inscenaci i dramaturg Miloslav Klíma: „Jistěže ne každé léto má průběh, jaký si přejeme, a přesto se může i v únoru nečekaně zrodit atmosféra, která pohladí a potěší. Obdaruje nás darem přívětivosti navzdory době, která se zdá mnohým velmi nepříznivá. Představení skupiny (bra)Tři v tricku ve spolupráci s Veronikou Riedlbauchovou *Plovárna*, vskutku velmi volně na motivy Vladislava Vančury, je takovým zážitkem. Večer v divadle Ponec, jakoby mimochodem a s jakousi až samozřejmostí všech využitých a použitých dovedností, vytrhl nás v hledišti z každodenního shonu, neúprosného toku času a stresů a přenesl nás do světa lidskosti a pochopení. Díky!“

³⁸⁰ Heslo *Poetismus*; <http://cs.wikipedia.org/wiki/Poetismus/>, ke dni 22. 7. 2015.

16.4. Hledání situační linie

„Ženské nestojí za nic, nicméně mistr a major mluvili o nich obšírně a bez ustání. Nechte toho, nechte těch darebáckých úvah a spěchejme; představení se již počalo.“ (Vladislav Vančura – *Rozmarné léto*)

Vztah *Plovárny* k Vančurovu *Rozmarnému létu* výrazně předurčoval už omezený počet herců. Charaktery tří mužských rivalů v novele se v inscenaci spojily do dvou postav a byly dále rozvíjeny. V prvopočátečních čtených improvizacích se vykryštovala Vašíkova postava jako naivní a nesmělá, naopak Adam se stylizoval spíše do role sebejistého muže donjuanovského typu. Vyšla jsem tedy z tendence herců k určitým charakterům, abych zachovala jistou přirozenost a autentičnost. Navíc performeři se v rolích automaticky stavěli do charakterových protikladů, což bylo pro stavbu děje výhodné. V improvizacích v podstatě vznikla jakási klasická groteskní opoziční mužská dvojice, jakou představovali například Laurel a Hardy či Werich a Voskovec. Co se týče charakterů v *Rozmarném létě*, Vašek měl nejbližší k postavě plavčíka a správce plovárny Antonína Důry. Tuto vazbu jsme podpořili i kostýmem (pruhované volné triko, plandavé kalhoty – vše má působit ležérním, domácí dojem). Na rozdíl od Důry ale byla Vaškova postava značně nesmělá a nemotorná v přítomnosti ženy. U Adama jsme se inspirovali postavami abbého a majora, ale vznikla postava nová, muž v obleku, blízký kamarád Vaška, který se na plovárně rovněž chová jako doma. V jedné kritice byl identifikován s číšníkem. V Kristýně se spojily postavy cirkusáků, provazochodce Arnoštka a jeho krásné asistentky Anny. Kristýnina koketnost byla nejdůslednější charakteru Anny.

Nejen ústřední mužské postavy, ale i dílčí situace a celá kompozice byly postaveny na kontrastech. Při hledání základních vztahových situací mezi muži a dívkou jsem se inspirovala Menzelovou filmovou adaptací *Rozmarného léta*, ale opět docházelo ke značným posunům a čteným kombinacím. Zdánlivě zdráhavou Kristýnu svádí donjuanovský Adam. Když se postava Kristýny promění v náruživou ženu, Adam od aktu vystrašeně uteče. Inspirací mi tu byla scéna z Menzlova filmu s Hrušínským v roli Důry: když na začátku noci začne svádívat mnout lýtka Anny, která se pomalu poddává, po filmovém střihu zjistíme, že se nad ránem nedostal dále než k masírování lýtek, a vidíme jen otrávený pohled herečky Preissové, představující Annu. Když neuspěje Kristýna u Adama, provokativně vyzve

k hrátkám nesmělého Vaška. Ten se naopak v určité fázi rozvášní, ale opět k ničemu nedojde, neboť „v nejlepším“ usne Kristýně na rozhalené hrudi. Zde jsem si naopak vypůjčila závěr filmové scény s Annou a majorem.

Od začátku byly jasné klíčové situace: počáteční zahálka, příchod Kristýny a snaha obou mužů získat její pozornost, svádění jedné dvojice, narůstající rivalita mezi muži, svádění druhé dvojice, boj mezi muži a závěrečné vystoupení Kristýny na laně. Původně zamýšlená výraznější paralela s novelou měla být v tom, že Kristýna představuje cirkusačku, dorazivší do městečka, jež na konci kompozice měla mít své závěrečné vystoupení na laně (které je v případě *Rozmarného léta* anticipováno třikrát vždy se sváděním Anny jiného z trojice mužů). To také mělo odůvodnit prezenci lana na jevišti a používání kuželek.

Vývoj představení však ukázal, že zajímavější dramaturgickou cestou je využití cirkusových prostředků, aniž by měly přímý vztah k příběhu, tedy v metaforickém smyslu. Kuželka se stala metaforou ženy (navíc její tvar připomíná ženské tělo). Ta se plně projevila ve snu, ve kterém se Adamovi zdá o dívce, již si vtěluje do kuželky. Metaforu podtrhuje synchronicita pohybů kuželky s pohyby Kristýny na laně. To je také jediný moment, kdy zhruba v polovině představení Kristýna představí techniku volného lana a kdy se projeví téma pouti (Vašík jako jakýsi groteskní děsivý klaun neexistující řečí vyzývá publikum, aby přistoupilo blíže, že „uvidí nevidané.“) Pouťová estráda zůstala tedy v rovině snu. Surrealistický výjev, se kterým performeři ze začátku poměrně bojovali, neboť se báli určité závažnosti, se nakonec ukázal jako funkční kontrast ke komickým scénám a jako klíčový zlatý řez představení (a nakonec i jako jedna z nejoblíbenějších scén performerů).

Přestože jako zdroj inspirace bylo *Rozmarné léto* důležité, ve výsledku je jen málo patrné a představení skutečně vychází jen volně z motivů této novely.³⁸¹

Kompozice představení byla také determinována cirkusovými disciplínami, které jsem měla k dispozici. Adam a Vašík, jako zkušený žongléři, chtěli postavit

³⁸¹ Kritička Anna Zindulková to komentovala v kritice pro *Divadelní noviny* takto: „Téměř jediné, co má inscenace se svou „volnou předlohou“ společného, je prostředí a doba, do které je zasazena. Poetiku bezstarostného prvorepublikového léta však navozuje úplně jinými prostředky. Květnatý jazyk nechává stranou, aby o to více vyzněly prvky němé grotesky, a ponechává jen několik nezbytných slov jako rámeček. Vlastní akce se vlastně odehrává mezi dívčíným „Dobrý den!“ a „Na shledanou!“ Zindulková, A.: *Plovárna, žonglárna a Češi*, Divadelní noviny, 17. 2. 2013; <http://www.divadelni-noviny.cz/plovarna-zonglarna-a-cesi/>, kde dni 22. 7. 2015.

představení především na kuželech, které ovládá také Kristýna. Ta je navíc specialistkou v technice volného lana. Adam a Kristýna se také cvičili v párové akrobacii. Při stavbě výsledného tvaru bylo tedy důležité hledat určitý vývoj v používání cirkusových instrumentů, aby se během první třetiny technika neokoukala.

Proto jsme zprvu anticipovali pouze kuželku jednu, která tak měla podtrhnout symboliku ženy. Kristýna ji vytahuje z kufru a pohyby s ní učí muže základním „ženským“ trikům. Ti opouštějí svoji pivní láhev (mužský symbol) a zaměňují ji za kuželku. Každou novou kuželku, která se objeví na scéně, anticipuje Kristýna. Nastává číslo tří sólokuželek, tedy každý ze tří performerů pracuje s jednou kuželkou – svádívý, namlouvací rituál. Poté se poprvé dostávají do hry tři kuželky naráz, a to v momentě, kdy Adam, znalý ženských triků, začne třemi kuželkami Kristýnu svádět. Následující duet mezi muži, představující začínající rivalitu, se vrací opět k pivní lahvi, která oživuje žongláž o nový instrument. Milostný duet Kristýny a Vašíka využívá jako vyjadřovacího prostředku párové akrobacie, do té doby nezastoupené. Poté oba muži sní svůj sen o ženě (jak bylo výše rozebráno), do představení se vnáší poprvé volné lano a Kristýna otáčející barovým pultem odkrývá další množství kuželek. Po snu jsme vložili další oživující prostředek, a to přímou interakci s diváky – muži si jdou do diváků zaplavat jako do vody. Od tohoto momentu se spustí už nekončící vlna pohybových sekvencí. Nastupuje v podobě hry volejbalu (choreografie sedmi kuželek přes lano), dále dlouhá situace na způsob filmové grotesky, která přetavuje souboj o Kristýnu do absurdní roviny – Kristýnu muži postupně používají spíše jako prostředek boje (málem ji roztrhnou, pouštějí ji na zem apod.) a nakonec jim vlastně v jejich souboji překáží. Kompozice vrcholí velkým triem s devíti kuželkami, v němž se sloučí všechny předchozí prvky – jak technické, tak situační. Dynamika představení narůstá, když v tom nejlepším se vše zastaví. Kristýna se z ničeho nic obuje a se slovem „na shledanou“, odchází. Ve zkratce se opakuje prvotní sekvence pohybů dvou mužů na plovárně, kde konstatování „nebude“, jež se v úvodu vztahuje k dešti, dostává v závěru konotaci vztahovou.

Vzhledem k dynamice představení se ukázalo jako nefunkční zařadit po závěrečném triu s devíti kuželkami ještě cirkusovou přehlídku postavy Kristýny (tedy princip hry ve hře – cirkusačka na laně), neboť další scéna by zničila postupně vybudovanou energii představení a nikdy by se nestala jeho vrcholem.

Při stavění dílčích situací i celé kompozice hrála velkou roli hudba a její výběr. Naposlouchala jsem několik set skladeb, než se mi podařilo najít ideální kombinaci skladeb, která by udržovala dynamiku představení. Většina z nich vychází z jazzu, přičemž nejvíce je zastoupen autor Django Reinhardt. Ve výjimečných případech bylo užito i hudby jiného žánru, a to především v kontrastní části snu, pro kterou jsem zvolila minimalistickou elektronickou klavírní skladbu rakouského dua Tosca. Rovněž finální sólo pracuje s modernější hudbou a také sólo tří kuželek bylo podloženo jen rytmickou sekvencí, aby si divák odpočinul od jasně vedené melodické linky většiny jazzových skladeb. Někdy jsem záměrně volila notoricky známou skladbu, jako v případě milostného dua Vaška a Kristýny, podloženého skladbou Louise Armstronga *What a Wonderful World*, neboť její proslavená romantičnost vytváří paradox k představované situaci a tím působí jako nadsázka. Řada situací byla komponována přímo do hudby a jejího temporytmu, u jiných hudba tvořila spíše atmosférotvorný podklad. Vždy však bylo důležité, aby byl jasný začátek a konec situace, a tudíž i hudby. Výjimečně jsem v rámci jedné divadelní situace sestříhala i několik skladeb dohromady, abych napomohla dynamickému vývoji situace.

16.5. Výtvarné pojetí

„Kdybych se vyznal v řeči, mlčel bych, jako mlčíte vy.“ (Vladislav Vančura – *Rozmarné léto*)

Cílem představení také bylo najít takovou scénografii, aby se cirkusové nástroje mohly stát její součástí, ale také aby se mohla scéna mobilně používat.³⁸² Vlastní scénografické pojetí Marianny Stránské je velmi prosté. Na scéně je od prvopočátku natažené lano na konstrukci, která svými zelenými proužky koresponduje s pruhovaným lehátkem. Po celém jevišti je rozmístěno šest beden, připomínajících přenosky na láhve. Postaveny na sebe, bedny formují bar, v němž

³⁸² „K pestrosti přispěly i dobře načasované změny kostýmů (převlékání se do plavek) a rekvizit, kterými se ale zbytečně neplýtvalo. Co se však jednou na scéně objevilo, bylo využito vskutku důkladně, ať už se to týkalo slunečníku, informační tabule či šesti dřevěných bedýnek. Právě ty dokázali autoři brilantně zapojit snad nejrůznějšími způsoby, ať už při žonglování, párové akrobacii nebo třeba jen při „obyčejném“ pití piva.“ Zindulková, A.: *Plovárna, žonglárna a Češi*, Divadelní noviny, 17. 2. 2013; <http://www.divadelni-noviny.cz/plovarna-zonglarna-a-cesi/>, kde dni 22. 7. 2015.

jsou z jedné strany vyskládané lahve piva a vína, ve snu se s otočením naopak objevují vyskládané kuželky. Později se bedny stávají převlékárnou, slouží k sezení, jako stůl, úkryt apod. Dlouhé prkno, které na začátku plní funkci vývěsní tabule s nápojovým lístkem a s informacemi o teplotě (opět inspirace Menzlovým filmem) se později promění v barový pult, v lavičku v grotesce apod. Přes lano je na začátku přehozen ručník jako přes prádelní šňůru, ve snu je lanem akrobatickým, později se proměňuje v síť volejbalového hřiště, které bývá na plovárně přítomné. Zde jsme si dovolili interní vtip, rozklíčovatelný pouze pro žongléry a pár zasvěcených. Volejbal tu hrají postavy s kuželkami. Avšak již málokdo ví, že se nejedná jen o divadelní hříčku, ale že dnes již tzv. „volejclub“ existuje a má přesně stanovená pravidla. Při něm se žongléři využívají „passingů“ (žonglování v páru), paradoxně snaží, podobně jako ve volejbale, hodit přes síť kuželku tak, aby ji hráči z protilehlého družstva nechytli.

K žonglování jsme využívali nejen kuželek, ale i lahví od piva, a nakonec i beden. Zvažovali jsme, zda do představení nezapojit i žonglovací techniku diabolo, kterou výborně ovládá Vašek, ale nakonec jsme se rozhodli dodržet čistotu v omezenějším počtu žonglovacích nástrojů.

16.6. Technika gagu

„Tato dovednost je málo podivuhodná. Chcete se vsadit, abbé, že to provedu stejně dobře bez cviku a bez přípravy?“ (Vladislav Vančura – Rozmarné léto)

Přestože na první pohled působí vše prostě, lehce a samozřejmě, není v představení (kromě plavání v divácích) jediná sekunda, která by nebyla „natajmovaná“, jediný pohyb, který by nebyl za půl roku zkoušen, prozkoumán, hodnocen a přehodnocován, protože právě v takto průhledné struktuře každý nesprávný detail ostře křičí. Obzvláště striktní nároky si klade klasický gag. Na reakcích diváků, od nejmladších po nejstarší, se znovu potvrdilo, proč je do dnešních dob tak obdivován Charlie Chaplin nebo Buster Keaton. Gag je totiž ve své ryzí podobě univerzální a neměnný v čase. Tisíckrát uvidíme vtip s banánovou slupkou a budeme vědět, že po ní někdo upadne, a přece se vždy znovu zasmějeme. Postavit tuto zdánlivě triviální situaci je však jeden z nejtěžších režijních úkolů. Sám Chaplin říkal, že mu trvalo roky, než přišel na to, jak přesně

vybudovat situaci s banánovou slupkou, aby vyvolala očekávaný smích. Čistý gag je totiž mravenčí práce každého minipohybu a každé milisekundy. Vyžaduje naprosto přesné temporytmické rozvržení, konkrétní množství opakování, jasnou sérii pohybů. Vypadne dílčí prvek, neuskuteční se jeden pohyb a vtip uletí jak vystrašený pták.

Jako příklad poslouží dílčí situace z *Plovárny*. Oba muži se přetahují o dívku. Jeden ji vezme za ruku a odchází. Vzápětí zjišťuje, že jde sám, neboť její ruku mezitím převzal druhý muž a odchází s ní na opačnou stranu. První se vrací a opět přebírá ruku druhému; takto se to opakuje, až v rychlosti pohybu a spleti rukou oba muži spokojeně odcházejí držíce za ruku jeden druhého. Aby se tato situace stala skutečně gagem, musí se dodržet několik zásad. Musí se najít potřebné množství výměn rukou, dále míra zkracování délky trasy, kterou stačí momentálně zvítězivší muž s dívkou urazit a s tím související zrychlování fáze výměny. Spoustu času zabralo jen nalezení množství výměn. Při čtyřech to bylo málo, při osmi moc. Pokud jsme však těchto osm výměn zrychlili příliš, bylo jich zase málo. Vše souviselo se vším. Počet, rychlost, velikost pohybu. Aby však celá situace vedla k pointě, není to jen divák, kdo si musí uvědomit paradox toho, že dva muži se spokojeně drží za ruku a dívka osamocená uprostřed jeviště nevěřičně kouká, ale musí si to především uvědomit samy postavy. Pokud se však kluci na sebe podívali a rovnou se lekli, koho to mají vedle sebe, opět gag nefungoval.

Musela být ještě dovršena jejich spokojenost z toho, že si dívku vybojovali. Tudíž muselo dojít k opakování pohledu. Princip gagu lety ověřený: mám-li někoho zahlédnout, podívám se tím směrem, ale ještě si neuvědomuji, že ho vidím, vrátím se očima zpět do diváků, teprve teď mi to dochází a prudce se znovu otočím za předmětem zájmu. Velmi důležitou roli zde hraje temporytmus obou otočení. Tak se držící muži na sebe pomalu spokojeně podívají a s úsměvem vrátí pohled do diváků, teprve potom se na sebe podívají prudce znovu a rychle se pustí. Po četných reprízách mohu říci, že nebylo jediné publikum, které by na tuto situaci nezareagovalo smíchem.

Než jsme však našli potřebnou vyváženost všech výše zmíněných složek tohoto gagu, který má ve výsledku necelou minutu, trvalo nám to průběžně skoro dva měsíce, podobně jako celá situace parafrázující „filmovou grotesku“, jejíž byl tento gag součástí, která dohromady čítá asi 10 minut. Ta byla složena z velkého množství drobných gagů. Tudíž vedle temporytmu pohybů u dílčích gagů nám dalo velikou práci najít i následnost a temporytmus gagů v celé divadelní situaci.

16.7. Cirkusové techniky v tvořivém procesu – výhody a úskalí

„Hle, zabývám se cviky, jež jakkoliv jsou tělesné, mají přece do značné míry povahu duchovní.“ (Vladislav Vančura – Rozmarné léto)

Jak už jsem několikrát ve své dizertační práci zmiňovala, v tvůrčím procesu považuji za klíčové hledání divadelní řeči, která se formuje několik prvních týdnů díky přesně vedené improvizaci v rámci zadaných témat a vyjadřovacích prostředků. Pro mou režijní praxi je zásadní právě tato prvotní fáze zkoušení, neboť v ní vzniká celý vyjadřovací slovník a kontext hry. Jsem přesvědčena, že divadlo má schopnost dotknout se jisté nedefinovatelné podstaty a opravdovosti divadelního sdělení za hranicemi lidského myšlení a rozumové spekulace. Díky procesu improvizace, avšak pevně řízené, vyvěrají spontánně na povrch nejpřesnější vazby a vztahy k stanovenému tématu. Úkolem režiséra je být schopen je zachytit, vhodně posouvat a ve výsledku upevnit v kompozici.

Při práci se souborem (bra)Tři v trčku jsem ze začátku narážela na nezkušenost s hereckým vyjadřováním a zákonitostmi improvizace (absence hereckého „bytí“ na jevišti a hereckého jednání je obecně jeden z klíčových problémů nového cirkusu). Pouze Vašek měl zkušenost s divadlem, neboť vystudoval herectví na KALD DAMU v Praze. Aby improvizace splnila výše řečené, tedy aby uvedla do pohybu nehmataelnou vnitřní náplň, je potřeba se jí celistvě oddat, nekomentovat ji a jít skrze ni, i kdyby její účastník měl pocit, že nikam nevede. Někdy až po mnoha minutách se spustí onen spontánní řetězec akcí, který okamžitě herec i režisér vycítí. Možnosti vzniku stavu, v němž se napojím na tuto „vnitřní náplň“, však leckdy bránil odstup performerů od hrané akce, komentování nefunkčnosti prvků už během vlastního improvizování, slovy řečené nápady, co by se mohlo dělat místo toho, aby se to skutečně dělo. Performeré tedy museli projít určitým tréninkem, hereckou přípravou, jiným způsobem práce s tělem, než byli zvyklí, a jiným způsobem myšlení o těle a jeho výrazových možnostech v rámci hereckého jednání. Když se pak performeré improvizaci poddali, umožnili vzniknout podhoubí, ze kterého potom byly budovány základní kameny všech situací.

Bez ohledu na určitou hereckou nezkušenost cirkusových performerů, problém improvizace tkví už v samotných cirkusových disciplínách – svou technickou postatou totiž často spontánní improvizaci blokují. Hledám-li v improvizaci například divadelní řeč použitím „passingu“, narazím nutně na to, že

partner musí znát určitý způsob hodů, aby na něj dokázal zareagovat a kuželka mu stále nepadala. U cirkusových disciplín navíc často omezuje spontánní akci – reakci fakt, že se leckdy jedná o prvky života nebezpečné. Improvizace může vyvolat například impulz k pádu z lana, ale performer rozumem tento spontánní impulz potlačí, neboť si není jist reakcí partnera (nastoupí zde korekce pudu sebezáchovy). Takovou otevřenost vůči impulzům si může dovolit jen léta sehraná dvojice či skupina, jejíž členové mají k sobě maximální důvěru, ale i tak se technicky náročné či nebezpečné situace staví krok za krokem po dílčích pohybech, bez zažití si tohoto prvotního impulzu. Často se stávalo, že některý z performerů chtěl v improvizaci použít určitou technicky náročnou sekvenci a blokovalo ho, že nevěděl, co přesně bude dělat. Narážela zde letitá zkušenost artistů, kteří jsou zvyklí budovat čísla spíše technicky a nikoliv na základě vnitřních impulzů vyvolaných konkrétní situací.

To naznačuje další problém, který často vnímám u nového cirkusu: pohyb se stává jen přehlídkou techniky a základem výstupů se stává ambice artisty ukázat maximum svých dovedností. Mým cílem však bylo, aby pohyb byl komponován jako základní vyjadřovací prostředek, sděloval vztahy mezi partnery na jevišti a jejich emoce, tedy aby byl základem divadelní situace. Měla jsem již zkušenost z různých odvětví fyzického i tanečního divadla a opět se mi potvrdilo, že nezáleží na tom, jakou techniku pohybu používám, ale na způsobu uvažování o pohybu. Proto základní otázkou pro mne nebylo „jak“, ale „proč“. Improvizace na zadaná témata navíc podněcovaly jinou práci s disciplínami, jejich jiné uchopení. Choreografie jsme poté většinou stavěli společně. Improvizace odhalily množství pohybů a možností jejich použití, performeři mi dále ukazovali další technické prvky dané disciplíny a já se je snažila pospojovat tak, aby vyjadřovaly divadelní situaci. Performeři pak často ještě situace doplňovali dalšími technickými vymoženostmi, protože ať chceme nebo ne, v kontextu cirkusového divadla se přece jen předvádí určitá „artistnost“.

Těžší byl obrácený přístup. Finální trio měli již herci postavené a zpětně jsme do něj dosazovali charakter a vztahy. Trio bylo choreograficky přesně zasazené do hudby a navíc technicky velmi náročné. Vzhledem k tomu, že však bylo stavěné na základě techniky a ne situačně, jen stěží se dohrávalo hereckou akcí. Přesto,

nebo možná právě proto, tím, že bylo umístěno nakonec a slučovalo v sobě prvky celého představení, zapůsobilo spíše jako dynamický závěrečný obraz.³⁸³

Zde již je naznačena další klíčová otázka pro tvorbu cirkusového představení – jak vybudovat celistvou kompozici, z níž nebude apriori čnít číslovost, tak typická pro cirkusové útvary. Této snaze je už z vlastní podstaty různých cirkusových disciplín kladeno množství překážek. Využívám-li, nebo budu-li mozaiku situací, určitá ukončenost a číslovost se automaticky nabízí. Navíc se v novém cirkuse často disciplíny proměňují (pokud netvořím celé představení z jediné disciplíny), a tím číslovost chtě nechtě podtrhují. Důležitým cílem tedy bylo najít takové spojovací přechody, aby nejen neztratily svou významovost, ale naopak napomohly dynamičnosti kompozice.³⁸⁴

Až dosud jsem se zabývala oblastmi vycházejícími spíše z hledání divadelnosti uprostřed cirkusového světa. Podívám-li se naopak očima cirkusového světa na divadlo, pak by se herci mohli lecčemu přiučít. Neodmyslitelnými přednostmi lidí od cirkusu je zodpovědnost, samostatnost, otevřenost, větší schopnost naslouchat svému tělu a partnerovi na jevišti a tendence k autorským kompozicím. Pro

³⁸³ „Téma je zpracováno standardním dramaturgickým způsobem a převedeno do jevištní struktury Nového cirkusu. Opakované střídání herecké akce s artistickými čísly tvořilo strukturu projektu. Režisérce Veronice Riedlbauchové se podařilo jednotlivé artistické výstupy začlenit do jednoduchého konzistentního příběhu, v němž akrobatická nebo žonglérská čísla působí dramaticky a přirozeně. Divák nemá pocit, že pozoruje koláž cirkusových dovedností, nýbrž si užívá humorné a snové situace tvořící jednu srozumitelnou dějovou linii. Pomohla tomu i práce režisérky s herci, kteří udrželi charakter a herecké jednání i během náročných akrobatických úkolů.“ Vizváry, R.: *Plovárna – Nový cirkus ryze domácí provenience*, Taneční aktuality, 15. 2. 2013; <http://www.tanecniaktuality.cz/plovarna-ovy-cirkus-ryze-domaci-provenience/>, ke dni 22. 7. 2015.

³⁸⁴ „V hodinovém představení se naplno ukázal nejen akrobatický a žonglérský talent účinkujících, ale i schopnost autorů pracovat s dynamikou večera, s cirkusovou komikou, s přítomností diváků. Představení nového cirkusu navštěvují jak milovníci divadla, tak milovníci cirkusu. Jednou ze základních vlastností tohoto žánru by mělo být propojení obého – obratnost umělců se neprezentuje sama za sebe prostřednictvím anonymních rukou, líčených tváří a gumových těl. Umělec je postavou, hercem i sám sebou. Jeho ekvilibristus je uměleckým prostředkem vyjádření něčeho dalšího. Představení nového cirkusu lákají divadelní diváky právě na toto „další“.

V Plovárně se režisérská práce s žonglérským uměním projevila zvláště v dynamice celé inscenace. Žonglování, stejně jako provazochodectví, je pěkná a zajímavá věc – pokud na něj ovšem nekoukáte déle než 10 minut. Režisérka Veronika Riedlbauchová však dokázala uvážlivou strukturou večera udržet pozornost diváků celou hodinu. Lano se dostalo ke slovu až v půli večera, oslňující žonglérské trojčíslo si protagonisté dokázali ušetřit až na konec. Zařazení pomalých, téměř statických pasáží mezi efektní čísla přineslo osvěžení a umožnilo rozehrát skvělé pantomimické výstupy či netypicky využít divadelní prostor.“ Zindulková, A.: *Plovárna, žonglárna a Češi*, Divadelní noviny, 17. 2. 2013; <http://www.divadelni-noviny.cz/plovarna-zonglarna-a-cesi/>, ke dni 22. 7. 2015.

každého „cirkusáka“ je také klíčový, na divadle tak často opomíjený, neustálý trénink.

Naprosto zásadní při zkoušení *Plovárny* bylo to, že se performeři stali iniciátory a spoluautory představení, vnímali celý projekt jako své dílo a v tomto ohledu k němu přistupovali. Na rozdíl od divadelního prostředí to byli oni, kdo podněcoval množství zkoušek. Často přicházeli dlouho přede mnou, aby trénovali techniku jednotlivých čísel, či je obohacovali o další technické prvky, a měli i technické zkoušky beze mě. Na divadle je absence režiséra na zkouškách přitom jen stěží představitelná. Pro leckteré dílčí momenty jim stačil můj impulz, který často sami rozvíjeli a s napětím očekávali, co tomu řekne „vnější oko“. Pokud si na začátku nevěděli rady se situacemi a s kompozicí, o to důslednější byli v tréninku, trpěliví při hledání a otevření k impulzům a experimentu.

V průběhu repríz si sami hlídali rekvizity, připravovali scénu a byli plně odpovědni za průběh představení. Oč rozdílný je přístup herců, kteří neustále očekávají technicko-organizační dozor: inspici zodpovědnou za rekvizity připravené na scéně, další pomocníky, kteří scénu – od herců hned po představení opuštěnou – odklidí a čisté kostýmy při další repríze nachystané v šatně. Staletí zakořeněný kočovný život cirkusáků, kteří svou „živnost“ vozí s sebou, zůstává stále přítomný. Artista z cirkusu navíc nemůže bez svých nástrojů, podobně jako hudebník, existovat; je zvyklý právě na ty své a jejich ztráta pro něho znamená zžívání se s novým objektem. Odtud také plyne zesílená zodpovědnost.

Pokora k tréninku i k celému procesu plyne, podobně jako u tanečníků, také z toho, že artisté musejí podstoupit velkou fyzickou zátěž, vyžadující značné fyzické utrpení a oběti. Takto vytrénovaní performeři jsou zákonitě pokornější. Někdy dokonce se jen jednou ukloní po svém vystoupení a po diváckém aplauzu jsou zase zapomenuti. Pro své umění jsou ceněni mezi sebou, ale není mezi nimi hvězd ve smyslu veřejného uznání, které často svádí divadelní „stars“ k povrchnosti, k pocitu výlučnosti a k dojmu, že se vše musí totiž kolem nich. Herci jako by nesli zodpovědnost jen za svou roli, v cirkusovém světě vnímám daleko větší tendenci ke spolupráci a kolektivnosti, neboť jeden na druhém je intenzivněji závislý. Důvěra v partnera je intenzivnější také proto, že hra není spojena „jen“ s psychologíí, ale s životu nebezpečnými fyzickými prvky, na důvěře v partnera vybudovanými. Ve skupině performérů z cirkusového světa cítím daleko větší kolegiální, přirozenost a otevřenost. Zkoušení *Plovárny* bylo v tomto ohledu naprosto výjimečné. Nebylo hierarchie ani odstupů. Všichni jsme byli partneři a

navíc velcí kamarádi. Rovněž tato atmosféra se dle mého názoru výrazně podílela na celkovém vyznění inscenace.

16.8. Kde je hranice mezi divadlem a novým cirkusem?

„Ach, ach. Jak je krásné kouzlit ohně a po širém světě si pohrávati malými oblými věcmi. Jak je krásné počítati dny do tří a míjeti město po městě. Jak je krásné strojiti dějství od počátku do konce a opakovati je znovu a znovu před lidmi, z nichž nikdo mimo nás neví, co se stane. Lampy! Kouzelný klobouk! A strmý provaz! Vizte mě, divákové. ... Jak je to krásné.“ (Vladislav Vančura – *Rozmarné léto*)

Cirkusová umění si už od svého prvopočátku, který v Evropě můžeme mapovat zhruba od antického starověku (odkud také pochází slovo cirkus – z řeckého *kirkos* – kruh), uvědomovala možnosti divadelního zpracování. A naopak množství divadelních žánrů se velmi rádo obohacovalo o cirkusové disciplíny, jak bylo například patrné v renesanční komedii dell'arte. Řada teoretiků se zabývá fenoménem současného nového cirkusu, který se hlásí o slovo v sedmdesátých letech 20. století ve Francii a řeší tak krizi tradičního cirkusu. Chceme-li laikovi vysvětlit, co je to nový cirkus a jak se liší od toho tradičního, nejčastěji se musíme uchýlit k tezi, že nový cirkus nepracuje s drezúrou zvířat, potlačuje číslovost a artistnost posouvá do nových souvislostí. Pracuje se v něm s příběhem, metaforou, zve režiséry, scénografy, choreografy, a přibližuje se tak divadelní formě. Ovšem Pascal Jacob definuje i tradiční cirkus podobným způsobem jako „umění vytvořit představení z cirkusových disciplín, dalších uměleckých oborů, divadla, hudby, filmu, výtvarného umění ad. i dovedností nejrůznějšího druhu.“³⁸⁵ Ondřej Cihlář v první celistvé české publikaci o novém cirkusu komentuje, že „nový cirkus se však stal fenoménem a pro mnohé jedinou přijatelnou formou cirkusu. Stal se novou vývojovou fází reflektující život, touhy, sny lidí v současném světě“³⁸⁶ a jako takový se výrazně posunul od zábavné funkce k umělecky složitějšímu tvaru. „Cirkusových disciplín využívá nový cirkus k vyjádření metafor, divadelních obrazů

³⁸⁵ In: Cihlář, O.: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha 2006, s. 9.

³⁸⁶ Cihlář, O.: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha 2006, s. 10.

či děje. Nový cirkus tak určitě za celou dobu historie cirkusových umění nejvíce přiblížil tato umění divadlu, a mění tak způsobem užívání i jejich význam.³⁸⁷

Po zkušenosti s představením *Plovárna* a jeho následném předvedení na řadě cirkusových i divadelních festivalů docházím k závěru, že kromě výše uvedených znaků jsou určujícími dvěma faktory, jež definují hranici mezi divadlem a novým cirkusem, prostor a divák. *Plovárna* byla cílena do kamenného divadla. V určité fázi vývoje byl již znám prostor stálé scény – divadlo Ponec, jež se zaměřuje na moderní tanec a fyzické divadlo. Režijně-dramaturgickým záměrem, jak již bylo několikrát zmíněno, bylo využít cirkusových disciplín jako výrazového prostředku sloužícího k budování divadelních situací, nikoliv k ohromení diváka mírou technických dovedností umělců. To, že názor na jakoukoliv „věc“ ovlivňuje naše zkušenost s ní, je obecně platný fakt. U vztahu mezi divadlem a cirkusem to však platí dvojnásob a background prostředí, ze kterého pocházíme, je zásadním činitelem. Jako příklad si uveďme citát z kritiky inscenace Anny Zindulkové: „Zařazení pomalých, téměř statických pasáží mezi efektní čísla přineslo osvěžení a umožnilo rozehrát skvělé pantomimické výstupy či netypicky rozehrát prostor.“³⁸⁸ Už v této citaci narážíme na prostředí, ze kterého kritika vzešla, totiž prostředí divadelní. Kritička se dostává na křehký led v používání termínů. Pantomimickými výstupy jsou nazvány takové části, kdy aktéři nepoužívají cirkusových nástrojů (kuželky, lano apod.), ale ani slov. Pantomimou je tu tedy nazván nonverbální projev herců na jevišti, ale k pantomimě jako specifickému žánru, jehož základním pravidlem je znázorňovat sice konkrétní, ale zato nehmotné prostředí, mají tyto části na hony daleko. Netypicky rozehraným prostorem má Zindulková na mysli interakci herců s diváky – mužské postavy plavají v divácích jako ve vodě. Tento akt by v cirkusovém prostředí nikdo nenazval netypicky rozehraným prostorem, neboť interakce s divákem je cirkusu vlastní a zvláště pouliční představení bez ní v podstatě nemůže fungovat. Jedná se možná o originální nápad, který funguje jak v divadelním, tak cirkusovém prostředí, ale v žádném případě nejde o netypicky využitý prostor.

Podívejme se tedy na fenomén vlivu prostředí, tedy prostoru a diváka, na představení *Plovárna*. Stavění situací ovlivnil prostor divadla Ponec, na jehož míru

³⁸⁷ Cihlář, O.: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha 2006, s. 11–12.

³⁸⁸ Zindulková, A.: *Plovárna, žonglárna a Češi. Divadelní noviny*, 17. 2. 2013; <http://www.divadelni-noviny.cz/plovarna-zonglarna-a-cesi/>, ke dni 22. 7. 2015.

bylo představení „ušité“. Stavba choreografií si žádala frontální vedení, tedy vše čelem k divákovi (na rozdíl od šapitó, které je půlkruhové, či pouličního představení, které často vyžaduje „arénový“ úhel pohledu, tedy 360°). Představení pracuje výrazně s detailem, a to do té míry, že na něm leckdy stojí celá komická situace či gag. Jako příklad uveďme situaci, v níž rivalita mužů spočívá v tom, kdo více zaujme dívku. Poté, co jeden muž přinese obří slunečník, druhý z boty vytáhne malinký slunečníček, který se dává do koktejlů. Takovým detailem, na kterém stojí čitelnost celé situace, může být i pouhé uvolnění vázanky, když mladík po neúspěšném pokusu navázat vztah s dívkou předstírá před druhým prožitou vášeň – rozhalí vázanku, rozcuchá se a udělá gesto silného výdechu vyjadřujícího „To bylo něco!“. Takový detail gestické práce působí kontrastně k předcházející situaci, v níž usilovně sváděl dívku, a zklamání promění v mužské naparování se. Tato situace právě svým kontrastem vždy vyvolává u diváků smích. Detaily byly zvoleny tak, aby umožňovaly významovou transformaci (např. hráček kostky muži naplívou do sklenice s vínem jako kostky ledu). Takové detaily dodávají v malém prostoru oceňovaný kontrast k situacím budovaným na velké cirkusové technice a zcelují „čísla“ dohromady v jednotný tvar.

Když jsme však s touto inscenací přijeli do Bratislavy na Cirkul'art –největší přehlídku produkcí nového cirkusu a jediný festival svého druhu na Slovensku – byly jsme konfrontováni s výrazně odlišným prostorem. Velké šapitó pro zhruba 600 diváků do značné míry odpovědělo na fenomén cirkusových vystoupení, který se projevuje velkými gesty, ohromujícími čísly a jistou estrádností. Pasáže pracující s detailem se doslova utopily v obřím prostoru, vyzněly ploše, neakčně, nudně, fungovaly spíše jako prázdné výplně. Technické podmínky, zvláště světelné a časové, navíc znemožnily podtrhnout tyto detaily jiným způsobem. Prostor hlediště byl formovaný do půlkruhu, tudíž diváci, sedící po stranách, nemohli vidět řadu situací v jejich celistvosti, neboť situace byly stavěny frontálně. Až potud je to spíše otázka prostorového uspořádání a velikosti než otázky rozdílu divadelního a cirkusového prostoru. Ovšem šapitó, typické pro cirkusové produkce, bojuje navíc s vnějšími ruchy – reálné zvuky zvenku, či neustále kolující diváci pouštění dovnitř i v polovině představení.

Ještě intenzivněji platí výše řečené v případě ulice. Z tohoto důvodu jsme pro festival Mirabilia – jeden z největších festivalů současného performing arts a nového cirkusu v Itálii ve městě Fossano a městečkách přilehlých – vytvořili druhou „streetovou“ verzi. To, co je v divadle hodnoceno jako silný dramaturgický

kontext – dlouhým úvodem dvou „nicnedělajících“ mužů a stejně končící závěr – znamená na ulici ztrátu diváků, neboť pozornost je rozptylována a performer musí „bojovat“ s velkým vnějším prostorem. V divadelní verzi se záměrně eliminují diváci, neboť představují vodu, hraje se pro ně, a přece bez nich. Na ulici naopak musejí být nutně aktivováni a vtahováni do děje. Tak se celý začátek odehrává v komunikaci s divákem, mužské postavy si namlouvají dívky v obecnstvu, dokud na jeviště nepříjde ta, kolem které se pak rozehrají všechny situace. Přechody v tichu zde netvoří kontrast a nebudují dynamickou kompozici, ale „padá při nich řemen“, který je vždy nutno znovu nahodit. Celé počáteční „oťukávání dívky“ musí jít proto velmi rychle k vlastnímu namlouvání skrze cirkusové disciplíny, hudba střídá hudbu a celý tvar se stahuje z 60 na 40 minut. Finální kuželkové číslo je také závěrem celého představení. Ulice si žádá velkých gest, co je na divadle hodnoceno jako přehrávané, je na ulici stěží čitelné.

To, že velký a malý prostor, či ulice ovlivňují formu, je samozřejmě běžné i v rámci jakéhokoliv divadelního žánru. Podstatnějším mezníkem mezi divadlem a novým cirkusem než prostor jsou diváci, jejich očekávání a zkušenosti. Divák s divadelní zkušeností předpokládá něco jiného než cirkusový a také něco jiného sleduje a hodnotí. Pro divadelního diváka je osvěžením jakýkoliv jiný výrazový prostředek než slovo, je fascinován mírou pohybové intervence a technických dovedností, oceňuje kompozici, která dokáže do divadelních situací přirozeně zabudovat cirkusové disciplíny. Cení představení ve své celistvosti, režijně-dramaturgickou práci i výkon umělců na jevišti. Často s obdivem komentuje i herecký rozměr (tak podstatný pro divadlo), nebo naopak má tendenci být lehce k herectví kritický. Cirkusový divák je k herecké stránce shovívavější, neboť ji primárně neočekává, ale naopak daleko náročnější na technickou stránku performerů. Jde na představení s jiným očekáváním, které je tudíž jinak naplňováno. V současné době je stále v České republice nový cirkus v plenkách a diváci žasnou nad fyzickými schopnostmi performerů. Nový cirkus ve světě však klade, podobně jako ve sportu, stále větší a větší požadavky na techniku, performer musí neustále přicházet s novými triky, novými disciplínami. Řada technik je považována za základní C dur stupnici (pokud si pomohu hudební terminologií), ale diváci chtějí slyšet Rachmaninova.

To je ale zároveň důvod, proč nový cirkus klade vedle techniky čím dál větší nároky také na jevištní kompozici; tedy aby mohl neustále překvapovat. Jako je slovo u herce jen prostředkem vyjadřování, tak také cirkusová disciplína se jím má

stát. V mezinárodním kontextu se proto můžeme setkat s různými ohlasy na inscenaci *Plovárna*. Řada z nich, zvláště ze střední Evropy, opět velmi pozitivně hodnotila fakt, že čísla nejsou prvoplánová, ale budují divadelní situace. V západní Evropě, kde je nový cirkus doma, však *Plovárna* může narazit (i když se tak zatím nestalo) na daleko vyspělejší technický background. Žonglér ve světě už neovládá „jen“ své nástroje, ale pracuje s tělem i jako vynikající akrobat a tanečník. Koncepce našeho představení navracející se do 30. let 20. století (kterému je podřízena hudba i scénografie) a pracující s principem klasického gagu a filmové grotesky může narazit v Evropě na tendence současného nového cirkusu, který hledá modernost v řadě nových výrazových prostředků, v neotřelé metaforičnosti.

Přes tyto požadavky současného evropského cirkusu však stále cirkusový divák na rozdíl od divadelního potřebuje být ohromován; je nezbytné ho naučit vnímat cirkus jako jednotný jevištní tvar. Pokud se však podaří skloubit divadlo a nový cirkus dohromady, a setřit tak těžce definovatelnou tenkou hranici mezi těmito uměleckými druhy, může dojít k ojedinělému zážitku.³⁸⁹

³⁸⁹ Radim Vizváry komentuje: „Divadelní umění, ve kterém jsou předváděny cirkusové disciplíny v kombinaci s pohybovým divadlem, reprezentuje dnes nový cirkus jako formu umění, jehož cílem je být divadlem, nikoliv populární show. Z tohoto aspektu mohu říct, že jsem v Plovárně viděl na české scéně skutečně dramatický Nový cirkus. Ryze domácí provenience. Konečně.“ Vizváry, R.: *Plovárna – Nový cirkus ryze domácí provenience*, Taneční aktuality, 15. 2. 2013; <http://www.tanecniaktuality.cz/plovarna-novy-cirkus-ryze-domaci-provenience/>, ke dni 22. 7. 2015.

ZÁVĚR

Ve své dizertační práci *Vědomé tělo (Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice)* jsem nahlížela na divadelní tvorbu prizmatem „vědomého těla“. Své poznatky a výsledky jsem opřela o dlouhodobý divadelní výzkum, ve kterém jsem pracovala empirickým způsobem; tedy vycházela jsem z vlastní zkušenosti herecké, režijní a pedagogické. Všechna tvrzení jsou podložena nejen odbornou literaturou, ale především aplikací teorie na konkrétní příklady; ať již na dílčí herecká cvičení, či na celou jevištní kompozici. V práci se vztahuji především k antropologickému a fenomenologickému pohledu na divadelní tvorbu. Vycházela jsem přitom z celé řady metod, které však mají jednotícího jmenovatele: je jím důsledná práce s lidskou fyzičností, důraz na jednání vzniklé na základě impulzů (vycházejících z vlastního těla či z těla partnera) a systematický trénink těla umožněný v rámci dlouhého časového horizontu. Jsou-li splněny tyto podmínky, z jakýchsi neviditelných spodních proudů se začne prosazovat samo tvoření, neboť herec nedemonstruje, nedekoruje, ale jedná, a to na základě hluboké koncentrace. A jak již bylo citováno v práci: „Jednání je činností s intencí, která ještě nemusí být vědomá, ale dá se sledovat proměnami impulzů a napětí těla u zrodu akce a přivést ji k vědomí.“³⁹⁰

V prvním oddíle *Fyzický jazyk herce (Metody – principy – cvičení – výklady)* jsem se tedy zaměřila na nezbytnost výchovy celistvého herce skrze trénink různých pohybových technik a principů. Ty utvářejí fyzický slovník herce, v rámci něhož se může svobodně pohybovat. Nejde však o vyškolení virtuózních herců-tanečníků, ale o to, aby se herec naučil „vědomě“ používat tělo pro sebevyjádření a při divadelním jednání. Jinak řečeno, aby herec dokázal „vědomě“ pracovat se svým tělem, musí pochopit, jak tělo funguje a naučit se ho ovládat – pracovat s dechem, shromažďovat vnitřní energii, rozvíjet smysl pro čas a prostor, dynamiku i temporytmus, vnímat impulzy svého těla i těla svých hereckých partnerů. Tvorba jevištního pohybu – neboli takového pohybu, který slouží ke sdělování mimopohybové reality (tedy emocí, myšlenkových pochodů a vztahů) a účastní se dramatické situace – je jev natolik komplexní, že vyžaduje celoživotní

³⁹⁰ Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009, s. 62

studium. První oddíl je přínosný v tom, že představuje celou řadu cvičení s výklady, které podkládají teorii praktickou zkušeností.

Druhý oddíl *Fyzický jazyk jevištní kompozice (Hlubinná interpretace scénického myšlení)* představil mé scénické myšlení v rámci celé jevištní kompozice – charakteristické „přetavováním“ tématu do pohybových a vizuálních metafor. Proces tvorby dělím na tři fáze: rešerše (tedy dramaturgicko-scénografická příprava), hledání divadelní řeči a celková organizace výsledného tvaru. Proces zkoušení vnímám jako celosouborovou intenci. Zdůrazňuji potřebu dlouhodobého zkoušení, v němž dochází ke sžívání se celé skupiny (v ideálním případě k systematickému tréninku existujícího souboru); a dále hledání a objevování výrazového materiálu (gestusu postav a celého fyzického slovníku jevištní kompozice), na kterém se podílejí rovnocenně režisér, herci a všichni tvůrci dané inscenace. Přestože režisér nemusí nutně poznat možnosti tělesného výrazu na svém vlastním těle, znalost pohybových technik ho činí svobodnějším v jeho tvorbě, neboť může vybírat z řady elementů právě ty, které nejlépe odrážejí jeho tvůrčí záměr. V druhém oddíle jsem analyzovala své divadelní myšlení na základě rozboru vybraných inscenací a jejich procesu zkoušení.

V prvním oddíle své dizertační práce jsem tedy sledovala výchovu herce, která se musí opírat o celoživotní trénink. Výzkum mě dovedl k poznání, že „vědomé tělo“ herce proměňuje hereckou akci v „celostný“ divadelní akt. V druhém oddíle jsem se zaměřila na tvorbu jevištní kompozice skrze pohybové a vizuální metafory, hledala fyzický jazyk inscenace i odlišnosti mezi průběžným tréninkem a procesem zkoušení. Na vlastních inscenacích jsem doložila, že proces zkoušení podléhá „vědomě“ stavěné struktuře na základě tématu. Oba oddíly pak přinášejí závěr, že „vědomé tělo“ umožňuje napojit se na vyšší zdroje přesahující jevovou sféru, které dokáže transformovat do přítomného bytí na jevišti a do konkrétního tvůrčího počínu.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

A) Inscenační prameny:

Autorský site-specific projekt *Vodu po lžičkách*

Autoři: Veronika Riedlbauchová a skupina Ecrú

Režie, dramaturgie a choreografie: Veronika Riedlbauchová; scénografie: Magdaléna Prousková, videoprojekce: Bára Stejskalová, Šimon Janíček; light-design: Adam Uzelac; zvuk: Leticia Kršáková, Šimon Janíček, produkce: Šárka Maršíková a studio DAMÚZA o.s.; pohybová spolupráce: Lucia Kašiarová

Hrají – Anna Schmidtmajerová, Jiří Weissman a Míša Volná

Premiéra: 1. září 2007 v Gorlici na Vyšehradě v rámci festivalu Vyšehrátky

Autorský projekt *Camille*

Autoři: Veronika Riedlbauchová a Lucia Škandíková

Režie: Veronika Riedlbauchová; choreografie: Veronika Riedlbauchová a Robert Janč; scénografie: Lucie Škandíková; hudba: Michal Cáb; light-design: Adam Uzelac; pohybová spolupráce: Lucia Kašiarová a Cécile da Coste, produkce: Šárka Maršíková

Hrají – Veronika Riedlbauchová a Robert Janč

Premiéra: 6. prosince 2009 v divadle Alfred ve dvoře

Mezinárodní projekt Sarah Kane *Očištění/Depurados*

Překlad do češtiny: Jitka Sloupová; překlad do španělštiny: Carla Matteini, úprava textu, režie, dramaturgie a choreografie: Veronika Riedlbauchová; scénografie a kostýmy: Ivana Kanhäuserová; videoprojekce: Bára Stejskalová; hudba: Tomáš Šenkyřík; produkce: Šárka Maršíková; asistenti produkce: Michal Matějovský a Magdalena Smotlachová; pohybová spolupráce: Lenka Vágnerová a Pavel Mašek

Osoby a obsazení – Graham: Jaime Sangrà Armengol; Tinker: Nicolás Carbajal Cerchi; Rod: Václav Jelínek; Carl: Michal Kern; Robin: Raúl Gimeno Pueyo; Grace: Zuzana Stavná; Žena: Tereza Tausingerová

Premiéra: 28. dubna 2010 v divadle DISK

Jiří Hájek: Komorní opera *Slavík a Růže*

Libreto: Martina Kinská; hudební nastudování a dirigent: Marko Ivanović; režie a choreografie: Veronika Riedlbauchová; výprava: Lucia Škandíková a Dragan Stojčevski; light-design Jiří Hajdyla a Adam Uzelac; produkce: Martina Doubětová; hudební režie nahrávky: Jan Svejkovský; zvuková režie nahrávky: Ondřej Urban; produkce zvukové nahrávky: Josef Marek

Osoby a obsazení – Slavík: Lucie Fišer Silkenová (soprán); Tanečnice: Michaela Kapustová (mezzosoprán); Student: Josef Moravec (tenor); Keř: David Nykl (bas); tančí: Johana Matoušková a David Ryska; dirigent: Marko Ivanovič
Premiéra: 11. dubna 2011 v divadle DISK

Work in progress projektu *Plus Minus Praha*

Autoři: Veronika Riedlbauchová, Lucia Škandíková, Dragan Stojčevski
Režie: Veronika Riedlbauchová; scénografie: Lucia Škandíková a Dragan Stojčevski; projekce: Alexandra Moralesová; hudba: William Valerián, světelný design: Adam Uzelac; produkce divadla Archa: Petra Čechová
Hrají – Lenka Bartůňková, Barbora Vyskočilová, Eufrasio Lucena Muñoz, Dragan Stojčevski
Přednáší – PhDr. Petr Janeček
Veřejná prezentace: 24. března 2012 v malém sále divadla Archa

Cirkusová humoreska *Plovárna*.

Autoři: Veronika Riedlbauchová a (Bra)Tři v tricku
Koncepte a režie: Veronika Riedlbauchová; scénografie: Marianna Stránská; hudební dramaturgie: Veronika Riedlbauchová, světelný design: Šimon Kočí, Ondřej Kyncl; zvuk: Matěj Ošanec, produkce: ART Prometheus.
Hrají – Adam Jarchofský, Václav Jelínek a Kristýna Vlčková
Premiéra: 15. února 2013 ve 20.00 v divadle Ponoc

B) Textové prameny

- August Rodin*. Ediciones del aguazul, Barcelona 2005.
Bona, D.: *Camille et Paul. La Passion Claudel*. Éditions Grasset & Fasquelle, Paříž 2006.
Camille Claudel 1864 – 1943. Gallimard – Fundación Mapfre – Musée Rodin, Paris 2008.
Delbée, A.: *Camille Claudelová*. Melantrich, Praha 1998.
Hejda, Z.: *Básně*. Torst, Praha 1996.
Holan, V.: *Na postupu*. Československý spisovatel, Praha 1964.
Hrubín, F.: *Hodina zamilovaných*. Československý spisovatel, Praha 1963.
Kane, S.: *Hry*. Drewa a srd, Bratislava 2002.
Kane, S.: *Psychóza ve 4.48*. Národní divadlo, Praha 2003.
Kinská, M.: *The Nightingale and The Rose*. Libreto ke komorní opeře Jiřího Hájka. V rukopise.
Mikulášek, O.: *Verše III*. Ivo Železný, Praha 1999.
Orten, J.: *Hrob nezavřel se*. Mladá fronta, Praha 1994.
Ostrovky plovoucí k severu. Antologie současné poezie britských ostrovů. Vybral a upsořádal Zdeněk Hron. Československý spisovatel, Praha 1989.
Prévert, J.: *Slova*. Akropolis, Praha 2000.

- Rodin, A.: *Nahý jsem přišel na svět*. Svoboda, Praha 1979.
Skácel, J. *Básně I*. Blok, Brno 1995.
Skácel, J. *Básně II*. Blok, Brno 1996.
Trojak, B.: *Strýc Kaich se žení*. Petrov, Brno 2004.
Vančura, V.: *Rozmarné léto*. Karolinum, Praha 2007.
Wilde, O.: *Obráz Doriana Graye*. Odeon, Praha 2011.
Wilde, O.: *The Nightingale and the Rose*.
[Http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf](http://pinkmonkey.com/dl/library1/rose.pdf) / Ke dni 2. 7. 2015.

LITERATURA

- Adámek, J.: *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou*. Akademie múzických umění v Praze, Praha 2000.
Adámek, J.: Zápas o život. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 7–15.
Adamová, L. – Dudák, V. – Ventura, V.: *Základy filosofie a etiky*. Fortuna, Praha 1996.
Artaud, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Hermann & synové, Praha 1994.
Artaud, A.: *Texty I*. Herrmann a synové, Praha 1995.
Artaud, A.: *Texty II*. Herrmann a synové, Praha 1996.
Avantgarda známá a neznámá. Svazek I. Svoboda, Praha 1971.
Bachelard, G.: *Poetika priestoru*. NAKL, Bratislava 1990.
Bachelard, G.: *Psychoanalýza ohně*. NAKL, Praha 1994.
Bachelard, G.: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. NAKL, Praha 1997.
Bakošová-Hlavenková, Z.: *Od teórií a technik k tvorivosti v herectve*. DF VŠMU, Bratislava 1986.
Baranowa, A.: Krakovská skupina – avantgarda a tradice. *SaD*, č. 9–19, r. 3, 1992, s. 81–87.
Barba, E.: Divadelní antropologie. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 89–106.
Barba, E.: Třetí divadlo – náš odkaz k sobě. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 62–66.
Barba, E. – Saverese, N.: *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000.
Barrault, J.-L.: Alchymie lidského těla. *SaD*, č. 5, r. 3, 1991, s. 56–59.
Bauman, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Sociologické nakladatelství, Praha 1995.
Beethoven. *Osobnost génia v korespondenci*. Vyšehrad, Praha 2004.
Bernard, J.: *Co je divadlo*. SPN, Praha 1983.
Bernard, M.: *L'expressivité du corps*. Ed. Corps et Culture, Paříž 1976.
Bertrand, M. – Dumont, N.: *Expression corporelle. Mouvement et pensée*. Libraire J. Vin, Paříž 1970.

- Birdwistell, R.: *El lenguaje de la expresión corporal*. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
- Blanchot, M.: *Literární prostor*. Hermann & synové, Praha 1999.
- Bogart, A. – Landau, T.: *Úhly pohledu. Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Divadelní ústav a Divadlo Archa, Praha 2007.
- Bond, E.: Sarah Kane a divadlo. In: S. Kane: *Psychóza ve 4.48*. Národní divadlo, Praha 2003, s. 15–17.
- Borowski, W.: Tadeusz Kantor – čas cesty. *SaD*, č. 9–10, r. 3, 1992, s. 79–80.
- Bosus, H. – Chalaguier, C: *L'Expression corporelle*. Editions du Centurion, Paříž 1974.
- Braden, G.: *Matrix – božský zdroj. Most mezi časem, prostorem, zázraky a vírou*. Metafora, Praha 2009.
- Brockett, O. G.: *Dějiny divadla*. Nakl. Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 1999.
- Brook, P.: Grotowski. Umění jako vehikulum. *SaD*, č. 6, r. 7, 1996, s. 129–131.
- Brook, P.: Maska – opouštění skořápky. In: Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996, s. 223–235.
- Brook, P.: *Nitky času*. Divadelní ústav, Praha 2000.
- Brook, P.: *Pohyblivý bod*. Nakl. Studia Ypsilon, Praha 1996.
- Brook, P.: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha 1988.
- Castrnuovo, J.: *Lecciones de pantomima*. Editorial fundamentos, Madrid 2008.
- Cihlář, O.: *Nový cirkus*. Pražská scéna, Praha 2006.
- Cílek, V.: *Kniha míst*. Dokořán, Praha 2009.
- Cílek, V.: *Krajiny vnitřní a vnější*. Dokořán, Praha 2002.
- Císař, J.: *Člověk v situaci*. ISV nakladatelství, Praha 2000.
- Císař, J.: *Základy dramaturgie 1. Situace*. DAMU, Praha 1999.
- Císař, J.: *Základy dramaturgie 2. Dramatická postava*. DAMU, Praha 2002.
- Cleary, T.: *Tajemství zlatého květu*. Klasická čínská kniha života. PRAGMA, Praha 2008.
- Colin, D.: *Slovník symbolů, mýtů a legend (A–K)*. Deus, Praha 2009.
- Colin, D.: *Slovník symbolů, mýtů a legend (L–Ž)*. Deus, Praha 2009.
- Craig, E. G.: *O divadelním umění*. Divadelní ústav, Praha 2006.
- Čechov, M.: *O herecké technice*. Divadelní ústav, Praha 1996.
- Černý, F.: *Otázky divadelní režie*. Melantrich, Praha 1988.
- Davis, F.: *El lenguaje de los gestos*. Emecé, Buenos Aires 1975.
- Decroux, É.: *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones, Mexiko 2000.
- Dočolomanský, V.: Boh bývá v Polsku. *SaD*, č. 1, r. 12, 2001, s. 70–78.
- Dromgoole, D.: Vzpomínka na Sarah Kane. In: Kane, S.: *Psychóza ve 4.48*. Národní divadlo, Praha 2003, s. 19–23.
- Durych, J.: *Eseje o umění*. Host, Brno 2001.
- Dvořák, J.: *Alt. Divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Pražská scéna, Praha 2000.
- Ejzenštejn, S.: Přednáška o biomechanice. *Divadelní revue*, č. 2, r. 12, 2001, s. 86–94.

- Eliade, M.: *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. OIKOYMENH, Praha 2009.
- Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*, č. 1, r. 10, 1999, s. 3–30.
- Feyerabend, P.: *Věda jako umění*. Nakl. Rychnov nad Kněžnou 2004.
- Fischer-Lichte, E.: Čím je představení v kultuře performancí? Pokus o definici? *Divadelní revue*, č. 3, r. 20, 2009, s. 13–21.
- Freud, S.: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1990.
- Gibson, C.: *Symboly a jejich významy. Klíč k výkladu motivů a znaků v umění*. Slovart, Praha 2010.
- Grotowski, J.: Divadlo a rituál. *SaD*, č. 9, r. 2, 1991, s. 51–62.
- Grotowski, J.: Od divadelního souboru k umění vehikulu (kapitoly 1–3). *SaD*, č. 6, r. 7, 1996, s. 131–134.
- Grotowski, J.: Od divadelního souboru k umění vehikulu (kapitoly 4–9). *SaD*, č. 3, r. 10, 1999, s. 92–100.
- Grotowski, J.: Performer. *SaD*, č. 3, r. 10, 1999, s. 101–104.
- Hickson, A.: *Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Portál, Praha 2000.
- Hlavica, M.: Performanční studia. *Divadelní revue*, č. 3, r. 20, 2009, s. 3–12.
- Hodrová, D.: Čas a prostor. In: Hodrová, D.: *Román zasvěcení*. H&H, Praha 1993, s.175–211.
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. KLP (Koniasch Latin Press), Praha 1994.
- Hodrová, D. a kol.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. H&H, Praha 1997.
- Honzl, J.: *Divadelní a literární podobizny*. Orbis, Praha 1959.
- Honzl, J.: *Vznik ruského moderního divadla*. Orbis, Praha 1927.
- Honzl, J.: *Základy moderního divadla*. Orbis, Praha 1963.
- Hořínek, Z.: Brechtovské paradoxy. *Divadelní revue*, č. 3, r. 20, 2009, s. 22–26.
- Hořínek, Z.: *Drama, divadlo, divák*. NAKL Brno 2012.
- Hořínek, Z.: *Úvod do praktické dramaturgie*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze, Praha 1980.
- Hulec, V.: Herecké dílny. *SaD*, č. 5, r. 3, 1991, s. 60–66.
- Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle. K divadelním reformám 20. století*. AMU a KANT, Praha 2011.
- Hyvnar, J.: Několik poznámek k Ejzenštejnově přednášce. *Divadelní revue*, č. 2, r. 12, 2001, s.85–86.
- Jablońska, M.: Zpěv tanec – tanec ducha. Polské antropologické divadlo. *DISK*, č. 15, r. 21, 2006, s. 134–147.
- Jacob, P.: *Le Cirque*. Gallimard, Paris 1992.
- Janeček, P. a kol.: *Folklor atomového věku. Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Národní muzeum a FHS UK v Praze, Praha 2011.
- Jobertová, D.: Ibsen bez Ibsena: Robert Wilson a paní z námoří. *SaD*, č. 3, r. 10, 1999, s. 115–120.

- Jobertová, D.: Jeden den v Římě s Pinou Bausch. *SaD*, č. 1, r. 2001, s. 112 – 118.
- Johari, H.: *Čakry. Centra energie*. Pragma, Praha 2001.
- Jouvet, L.: *Nepřevtělený herec*. Orbis, Praha 1967.
- Jurkowski, H.: *Magie loutky*. Studio Y, Praha 2003.
- Kalvodová, D.: *Asijské divadlo na konci milénia*. Academia, Praha 2005.
- Kazda, J.: *Kapitoly z dějin divadla*. H&H, Jinočany 1998.
- Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2010.
- Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce již po čtvrté. In: Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2010, s. 9 – 13.
- Klíma, M. – Makonj, K. a kol.: *Josef Krofta – inscenační dílo*. Pražská scéna, Praha 2003.
- Kolihová Havlíková, L.: Netoužím po smrti, žádný sebevrah po ní netouží. In: S. Kane: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 5–11.
- Kopecký, J.: *Antonín Artaud. Poslední z prokletých*. Herrmann a synové, Praha 1994.
- Kopecký, J.: Byl Antonin Artaud jenom vizionář?. *SaD*, č. 5, r. 2, 1991, s. 50–55.
- Kott, J.: Dvě strany (Grotowski and hranice). *SaD*, č. 9, r. 2, 1991, s. 63–66.
- Kosiński, D.: Grotowski a divadlo proměny. *Divadelní revue*, č. 3, r. 21, 2010, s. 77–88.
- Kozák, J.: *Kořeny indoevropské duchovní tradice*. Bibliotheca gnostica, Praha 2001.
- Krakowski, P.: Divadlo Tadeusze Kantora. *SaD*, č. 9–19, r. 3, 1992, s. 65–69.
- Král, K.: Portrét umělce jako tancujícího štěněte. *SaD*, č. 3, r. 10, 1999, s. 121–122.
- Kratochvíl, K.: *Ze světa komedie dell'arte*. Panorama, Praha 1987.
- Křivánková, B.: Ideální je stav ohrožení. *SaD*, č. 1, r. 12, 2001, s. 48–58.
- Lao-c': *Tao Te Ťing. O tao a ctnosti*. DharmaGaia, Praha 2003.
- Leabhart, T.: *Étienne Decroux*. Routledg, Londýn a New York 2007.
- Lecoq, J.: *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona 2003.
- Lexikon východní moudrosti*. Victoria Publishing, Praha 1996.
- Lukeš, M.: Drama sebevraždy. In: Kane, S: *Psychóza ve 4.48*, Národní divadlo, Praha 2003, s. 41–56.
- Makonj, K.: *Od loutky k objektu*. Pražská scéna, Praha 2007.
- Mateu Serra, M. – Durán Delgado, C. – Troquet Taull, M.: *1000 ejercicios y juegos aplicados a las actividades corporales de expresión (volumen II)*. Editorial Paidotribo, Barcelona 1995.
- Mathauser, Z.: Sémiotika a hermeneutika. *Filosofický časopis*, č. 5, r. 39, 1991, s. 801–829.
- Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*. OIKOYMENH, Praha 2008.
- Michel, U.: *Encyklopedický atlas hudby*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000.

- Mikeš, V.: Esej o těle. Tělo nástroj herce? – Herec nástroj těla? *Divadelní revue*, č. 2, r. 6, 1995, s. 3–25.
- Mikeš, V.: Herectví jako úvaha o smyslu současnosti. *Divadelní revue*, č. 1, r. 12, 2001, s. 63–69.
- Mikeš, V.: Tvář. In: Miloslav Klíma a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD, Praha 2010.
- Motos Teruel, T.: *Iniciación a la expresión corporal – teoría, técnica y práctica*. Editorial humanitas, Barcelona 1983.
- Myšlení o divadle I*. Herrmann a synové, Praha 1993.
- Nakonečný, M.: *Lexikon magie*. Ivo Želený, Praha 1993.
- O'Neill, E.: Zápisky o maskách. *Divadlo*, leden 1970, s. 23–28.
- Patočka, J.: Co je vidění? In: Patočka, Jan: *Umění a čas I*. OIKOYMENH, Praha 2004, s. 11–14.
- Patočka, J.: Epičnost a dramatičnost, epos a drama. In: Patočka, Jan: *Umění a čas I*. OIKOYMENH, Praha 2004, s. 348–358.
- Patočka, J.: Fragmenty o jazyce. In: Patočka, Jan: *Umění a čas I*. OIKOYMENH, Praha 2004, s. 100–104.
- Patočka, J.: Umění a čas. In: Patočka, Jan: *Umění a čas I*. OIKOYMENH, Praha 2004, s. 303–318.
- Patočka, J.: Životní rovnováha a životní amplituda. In: Patočka, Jan: *Umění a čas I*. OIKOYMENH, Praha 2004, s. 53–61.
- Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003.
- Petříček, M.: Drama: Život jako odvrácení katastrofy. *SaD*, č. 1, r. 12, 2001, s. 4–6.
- Petříček, M.: Imaginace: nezvratné procesy, fázové posuny a dění smyslu. *SaD*, č. 6, r. 7, 1996, s. 4–10.
- Petříček, M.: Prostor, virtualita a vyloučené třetí. *SaD*, č. 6, r. 6, 1995, s. 4–13.
- Petříček, M.: Sociologická imaginace: Magie a dar. *SaD*, č. 3, r. 7, 1996, s. 4–11.
- Petříček, M.: M. Heidegger – Analýza lidské existence a otázka bytí. In: *Úvod do (současné) filosofie*. Hermann & synové, Praha 1997, s. 62–82.
- Pilátová, J.: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Divadelní ústav, Praha 2009.
- Pilátová, J.: Na okraj. *SaD*, č. 3, r. 10, 1999, s. 104–108.
- Pilátová, J.: Odin teatret – třicet let práce. *SaD*, č. 4, r. 5, 1994, s. 67–87.
- Pilátová, J.: Sonety temné lásky (Tak si představuji katarzi). *Taneční zóna*, č. 7, 2013, s. 43–45.
- Pilátová, J.: Století zkoušek. In: Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013, s. 91–128.
- Pilátová, J.: Zemřelá třída. *SaD*, č. 9–10, r. 3, 1992, s. 70–73.
- Pörtner, P.: *Experimentální divadlo*. Orbis, Praha 1965.
- Prokop, V.: *Přehled české literatury 20. století*. O.K.-Soft., Sokolov 1998.
- Regard d'artistes sur leur processus de création. Cirque contemporain*. Étude coordonnée par Anne Quentin. SACD, Bureau des écritures de la DMDTS, Centre National des Artes de Cirque, Paris 2008.
- Ribi, H.: *Edward Gordon Craig. Figura a abstrakce*. DAMU, Praha 2008.

- Rostain, M.: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka*. AMU, Praha 2013.
- Rumanová, I.: *(Verejný) priestor pre akciu*. Diplomová práce. Ústav etnologie, FFUK, Praha 2010.
- Saunders, G.: Psychóza ve 4.48 očima kritika. In: Kane, Sarah: *Psychóza ve 4.48*. Národní divadlo, Praha 2003, s. 25–39.
- Sharamon, S. & Baginski, B. J.: *Základní kniha o čakrách*. Pragma, Praha 1993.
- Schnelle, B.: Člověk – lhostejný tanečník. *SaD*, č. 3, r. 10, 1999, s. 110–114.
- Schmelzová Radoslava, Sitespecific art: Lekce z landartu, performance a konceptuálního umění. *Art & Antiques*, únor 2008, č. 2, s. 38–43.
- Slovník biblické kultury*. Ewa edition, Praha 1992.
- Soprová, J.: *Odin teatret*. Kulturní dům hl. m. Prahy, Praha 1988.
- Souriau, É.: *Encyklopedie estetiky*. Victoria publishing, Praha 1994.
- Stanislavskij, K. S.: *Moje výchova k herectví*. Orbis, Praha 1946.
- Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*. Orbis, Praha 1959.
- Stolzenberg, M.: *Arte del mimo*. Gramese Editore, Roma 1981.
- Štěrbakov, V. A.: Problémy rekonstrukce Mejercholdových režijních partitur. *Divadelní revue*, č. 2, r. 12, 2001, s. 37–41.
- Švankmajer, J.: *Síla imaginace*. Dauphin a Mladá fronta, Praha 2001.
- Švehla, J.: *Tisícileté umění pantomimy*. Melantrich, Praha 1989.
- Tairov, A.: *Odpoutané divadlo*. AMU, Praha 2005.
- Teige, K.: Poetismus. *Host*, č. 3, 1924, s. 197–204.
- Tlustý, V.: *Prostor a čas*. SNPL, Praha 1960.
- Trenský, P.: Wilson v New Yorku (Wagner, Armani, Strindberg). *SaD*, č. 1, r. 2001, s. 58–68.
- Vangeli, N.: Dogtroep: Sub auspiciis auguris. *SaD*, č. 3, r. 2, 1991, s. 41–44.
- Vangeli, N.: Imitation Christi. *SaD*, č. 3, r. 7, 1996, s. 96–105.
- Vangeli, N.: *Krása násilí*. V rukopise.
- Vangeli, N.: Marsyas aneb stažená kůže. *SaD*, č. 6, r. 6, 1995, s. 90–101.
- Vangeli, N.: Revoluce a katarze. *SaD*, č. 1, r. 1, 1990, s. 88–93.
- Vangeli, N.: *Roztesknění, mučivá touha, vytržení, zaskvění se, roztesknění*. V rukopise.
- Vangeli, N.: Tanec a moc – dialektika konkrétního tance. *Divadelní revue*, č. 1, r. 24, 2014, s. 83–93.
- Vangeli, N.: Terpsichóre a Mnémé. *SaD*, č. 6, r. 7, 1996, s. 118–123.
- Vojtěchovský, M.: Objevování „druhého města“. *SaD*, č. 3, r. 2, 1991, s. 36–39.
- Vostrý, J.: *Ejzenštejnovy lekce divadelní režie*. DAMU, Praha 1987.
- Vostrý, J.: Maska: herec a postava. *Divadelní revue*, č. 2, r. 3, 1992, s. 3–9.
- Vostrý, J.: *O hereckém představení*. Vydalo Okresní kulturní středisko Praha-západ jako metodickou příručku – neprodejné.
- Vostrý, J.: *Režie je umění*. DAMU, Praha 2001.
- Way, B.: *Výchova dramatickou improvizací*. ISV nakladatelství, Praha 1996.
- Wolfordová, L.: Subjektivní reflexe objektivní práce (Grotowski v Irviné). *SaD*, č. 9, r. 2, 1991, s. 67–79.
- Zárubová-Pfeffermannová, N.: *Gesta a mimika*. AMU, Praha 2008.

Zich, O.: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Panorama, Praha 1986.

PUBLIKAČNÍ ČINNOST:

Riedlbauchová, V.: Expres – pohyb – rituál v *Očištění/Depurados* Sarah Kane. In Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2010, s. 247–268.

Riedlbauchová, V.: *Hrubínovy návraty do Posázaví (Poetika prostoru lyrické epičnosti „lešanské“ tvorby: U stolu, Romance pro křídlovku, Zlatá reneta, Černá denice, Lešanské jesličky)*. Diplomová a rigorózní práce. Pedagogická fakulta UK v Praze, Praha 2003.

Riedlbauchová, V.: Pedagogická reflexe přínosu projektu KNOWtilus na budoucí praxi studentů. In: Žižka Tomáš, Schmelzová Radoslava (eds.): *KNOWtilus : ponor do vědy skrze umění*. Akademie múzických umění, Praha 2013, s. 198–200.

Riedlbauchová, V.: *Pohybové techniky a zákonitosti – tvůrčí svoboda vyjádření*. Diplomová práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2009.

Riedlbauchová, V.: Proces vzniku cirkusové humoresky *Plovárna* – hledání symbiózy divadla a nového cirkusu. In: Klíma, M. a kol. *Divadlo a interakce VII*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2013, s. 149–174.

Riedlbauchová, V.: *Proces vzniku inscenace Tennessee Williams – Dům na zbourání*. Bakalářská práce. Divadelní fakulta AMU v Praze, Praha 2003.

Riedlbauchová, V.: Řeč těla. In: Klíma, M. a kol.: *Divadlo a interakce IV*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2010, s. 55–91.

Riedlbauchová, V.: Work in progress projektu *Plus Minus Praha* – Hledání jevištní celistvosti v pomezích divadelních žánrech. In: Klíma, M. a kol. *Divadlo a interakce VI*. Pražská scéna a KALD DAMU, Praha 2012, s. 211–223.

WEBOVÉ ZDROJE:

Heslo *Akasha*; <http://www.osobnirozvoj.info/akasa-akasha/>, ke dni 25. 7. 2015.

Heslo *Camille Claudelová*; https://cs.wikipedia.org/wiki/Camille_Claudelová/, ke dni 25. 7. 2015.

Heslo *Poetismus*; <http://cs.wikipedia.org/wiki/Poetismus/>, ke dni 22. 7. 2015.

Heslo *Voda*; <http://www.iencyklopedie.cz/voda/>, ke dni 25. 7. 2015.

- Jará, D.: *Neopakovatelné návraty, kritika inscenace Očištění/Depurados v Divadle DISK*, Divadelní noviny č. 9, 2010, 5. 5. 2010;
<http://www.divadelni-noviny.cz/neopakovatelne-navraty/>, ke dni 5. 5. 2015.
- Kocourková, L.: *Podivné vtělení Ken Maie, tanečnicka butó*. Opera ND, 22. 10. 2014; <http://operaplus.cz/podivna-vteleni-ken-maie-tanecnika-buto/>, ke dni 24. 6. 2015.
- Petříček, M.: *Rozměry veřejného prostoru. Projekt možné teorie*;
http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/TIC5.html/, ke dni 1. 9. 2009.
- Vizváry, R.: *Plovárna – Nový cirkus ryze domácí provenience*, Taneční aktuality, 15. 2. 2013; <http://www.tanecniaktuality.cz/plovarna-novy-cirkus-ryze-domaci-provenience/>, ke dni 20. 6. 2015.
- Zindulková, A.: *Plovárna, žonglárna a Češi*, Divadelní noviny, 17. 2. 2013.
<http://www.divadelni-noviny.cz/plovarna-zonglarna-a-cesi/>, kde dni 22. 7. 2015.
- Žůrek, J.: *Meditace řezavou bolestí*. Rozrazil, 20. 8. 2009.
<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/244-Meditace-rezavou-bolesti/>, ke dni 25. 7. 2015.
- Dokumentární film *Co MY jen víme*. Režie: William Arntz, Betsy Chasse, Mark Vicente. USA 2004; <https://www.youtube.com/watch?v=QY8TYXQ5Mtw/>, ke dni 25. 7. 2015.

PŘÍLOHY

1) Fotografická dokumentace inscenací

Autorský site-specific projekt *Vodu po lžičkách*
Autorský projekt *Camille*
Mezinárodní projekt Sarah Kane *Očištění/Depurados*
Komorní opera Jiřího Hájka *Slavík a růže*
Autorský work in progress projektu *Plus minus Praha*
Cirkusová humoreska *Plovárna*

2) DVD s ukázkami vybraných fyzických cvičení

Vybraná cvičení provádí studenti studijního programu Divadelní tvorba v netradičních prostorech při KALD DAMU v Praze.: Antonín Brinda, Paulina Dobosz, Lenka Huláková, Linda Straub, Mathias Straub, Tereza Kerle, Adam Krátký.

Pedagogické vedení: Veronika Riedlbauchová

Nahrávka byla pořízena dne 8. června 2015.

Cvičení jsou improvizovaná, naznačují cestu, nikoliv ideální řešení.

Seznam prezentovaných cvičení:

- 1) Zadání jediného gesta – otočení hlavy
- 2) Dialog čtyř gest
- 3) Rodinný portrét
- 4) Alter ego
- 5) Alter ego – dialog dvou dvojic
- 6) Židle – dynamorytmy a naslouchání skupině
- 7) Židle – pohybová partitura ve dvojici s jednou židlí
- 8) Židle – pohybová partitura ve dvojici s přidanými gesty rukou
- 9) Korzování – přebírání gest
- 10) Gestické trio a jeho variace
- 11) Rozvíjení gesta v kruhu
- 12) Příprava řečové improvizace v kruhu
- 13) Devítka (přizpůsobeno pro šest účastníků)
- 14) Vnitřní hlasy – reakce na zvuk pohybem