

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2016

Barbora Debnárová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Pantomima

DIPLOMOVÁ PRÁCE
NAPLŇOVANIE NÁDOBY V MIMICKOM DIVADLE

BcA. Barbora Debnárová

Hlavní konzultant: MgA. Alexej Byček

Vedlejší konzultant a oficiální vedoucí práce : MgA. Roman Horák

Oponent práce: Mgr. Jana Soprová

Datum obhajoby: 6. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění (MgA.)

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art
Pantomime

MASTER'S THESIS
FILLING A MOVEMENT SCORE IN MIME THEATRE

BcA. Barbora Debnárová

Major consultant : MgA. Alexej Byček

Minor consultant with the official supervision task: MgA. Roman Horák

Opponent: Mgr. Jana Soprová

Date of defence of the doktor's thesis: 6. 6. 2016

Assignable academic degree: Magister of Art (MgA.)

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Naplňovanie nádoby v mimickom divadle

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

Praha, dne 30. 4. 2016

podpis diplomanta :

Upozornění

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

Abstrakt:

Táto práca poukazuje na jeden spôsob špecifikovania vzťahu témy a obsahu v súčasnom mimickom divadle. Zaoberá sa predovšetkým nachádzaním, vytváraním a funkciou telesnej výrazovej formy. Vychádza z analýzy môjho absolventského predstavenia *Uroboros* a na základe rozboru inscenácie pomenováva niektoré princípy, s ktorými pracuje súčasné pohybové divadlo.

Abstract:

This master thesis highlights one way of specifying a relationship of topic and content in the present mimical theatre. Most importantly it deals with finding, creating and functioning of body expression form. It comes from an analysis of graduation (master) performance *Uroboros* and on the basis of the analysis it names some of principles, with which the actual movement theatre works.

Pod'akovanie:

Chcela by som poďakovať Alexejovi Byčekovi ako hlavnému konzultujúcemu. Za jeho strávený čas pri konzultáciách a jeho energickému vedeniu pri písaní tejto práce. Zároveň by som rada poďakovala Romanovi Horákovi ako vedľajšiemu konzultujúcemu vo formálnej funkcii vedúceho. Veronike Čillagovej a všetkým kamarátom, čo ma podporovali.

Obsah

1. ÚVOD	11
2. VZNIK	12
2.1 Nachádzanie témy	12
2.2 Inšpiračný materiál	13
2.2.1 Rozprávka ako holý skelet psyché	13
2.2.2 Undertaking solo performace	16
2.3 Dramaturgia	21
3. TELESNOSŤ	26
3.1 Forma ako Nádoba	28
3.2 Vzťah performer a materiál	29
3.3 Rovnováha ako koreň telesných sôch	32
3.4 Vzťah priestoru k telu	34
3.5 Telo v priestore	35
3.6 Dynamika a rytmus	35
3.7 Zvuková a scénografická zložka	37
3.7.1 Spev – Zabudnutá časť mňa samej	37
3.7.2 Zvuk	39
3.7.3 Svetlo – Vidieť v tme	40

4. NAPLŇOVANIE	41
4.1 Improvizovanie	41
4.2 Na hranici formy a obsahu – symbol	42
4.2.1 Symbol hada	43
4.2.2 Ďalšie symboly	45
4.3 Od rozprávky k rituálu	46
4.3.1 Pokus o rituál	48
4.3.2 Vyvolávanie bojových duší	50
4.4 Recepcia	51
5. ZÁVER	52
6. SEZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	54
7. PRÍLOHY	55
7.1 Životopis Claire Heggen	55
7.2 Rozhovor s Claire Heggen (10. 12. 2014)	57
7.3 Filozofia Théâtre de Mouvement	59
7.4 Obrazová príloha	61
7.5 Zoznam obrazových príloh	67

Zoznam príloh

Príloha 1 – Životopis Claire Heggen (viz 7.1)

Príloha 2 – Rozhovor s Claire Heggen (10. 12. 2014) (viz 7.2)

Príloha 3 – Filozofia Théâtre du Mouvement (viz 7.3)

Príloha 4 – Obrazová príloha (viz 7.4)

Príloha 5 – Zoznam obrazových príloh (viz 7.5)

Príloha 6 – CD s elektronickou verzí této práce ve formátu PDF

Príloha 7 – DVD s videozáznamom predstavenia *Uroboros* v Divadle DISK

(Praha) z dňa 9. 10. 2015

1. ÚVOD

V úvode diplomovej práce, by som rada zdôraznila jej hlavnú tému, ktorou je rozbor divadelného-pohybového predstavenia Uroboros-môjho absolventského projektu na HAMU Katedry pantomímy. V práci sa pokúsím odhaliť a zaznamenať svoje potreby, postupy a ciele pre zodpovedanie otázky, aké sú súčasné prístupy k zachyteniu témy a k vyjadreniu pohybového divadla v súčasnosti. Zároveň sa budem snažiť zodpovedať otázku dôležitosti formy. Ako forma v pohybovom divadle funguje a ako sa napína?

Najprv sa zameriam na vznik a špecifikovanie témy. A na spôsob ako som ju objavila, zároveň prvotné zdroje inšpirácie, ktoré boli pri prvotnom hľadaní. Spomeniem pobyt na výmennom študijnom programe Erasmus v Barcelone, kde začalo moje objavovanie témy. Súčasne upozorním na meno Claire Heggen a svoj pobyt v Paríži v rámci dielne *Undertaking solo performance*.

Ďalšia časť práce bude zameraná na telesnosť. Prácu s telom a určité scénografické a zvukové zložky, ktoré na telo pôsobia v predstavení. Rozoberiem telesnosť z pohľadu určitých prístupov pre vytváranie formy.

V predposlednej časti sa zameriam na obsah a pokúsím sa identifikovať, význam pojmu Vyvolávanie duše v predstavení *Uroboros*.

V diplomovej práci sa pokúsím vyjadriť ohľadom formy v pohybovom divadle a jej funkčnosti, čo zhrniem v závere práce. Poukázať na to, ako si obsah témy, môže nájsť formu a zároveň forma obsah. Ich vzájomne prelínanie.

Vychádzam pri tom z divadelnej antropológie vo výskume Eugenia Barby, Nicolý Savareseho, Jerzy Grotowského, Richarda Schechnera ad., z výskumu performatívnosti a performatívneho umenia od Eriky Fischer-Lichte a ďalej z psychoanalýzy a symboliky.

2. VZNIK

2.1 Nachádzanie témy

V roku 2014 som odišla na študentský výmenný program Erasmus na Institut del Teatro do Barcelony. Počas pobytu som začala rozmýšľať nad témou svojho magisterského predstavenia. Dlhší čas strávený v zahraničí, vytvoril priestor pre vnútorný výskum vlastnej tvorby.

Jednou z dôležitých tém, s ktorými som mala potrebu sa zaoberať, je Odlúčenie. Odlúčenie od druhých, zároveň odlúčenie sama od seba. Nevzniklo nostalgiou hoci som práve študovala v zahraničí. Študentkou mimo domova som už viac ako päť rokov, keďže pochádzam zo Slovenska a navštevujem Akadémiu múzických umení v Prahe. Je to téma, ktorá ma zaujíma už dlhší čas, bez ohľadu k odlúčeniu od domova, i keď cítim, že odlúčenie od miesta, kde ste sa narodili a vyrastali, je v mojom prípade dôležité. Otvára ma k skúmaniu seba samej cez odlúčenie od druhých, ku skúmaniu vlastnej identity. Myšlienka americkej psychologičky Elizabeth Kübler Rossovej, že samotné odlúčenie dieťaťa od matky, prestrihnutím pupočnej šnúry v nás môže vyvolať šok, chvíľkový smútok odlúčenia od placenty, bola pre mňa myšlienka k skúmaniu: Je toto nový, prvý emočný zážitok, s ktorým sa rodíme na svet? Pocit, že sme a zároveň nie sme súčasťou celku?

Spomínaná myšlienka je jednou zo základných archetypálnych tém, s ktorou by sa mal, podľa môjho názoru, každý jednotlivec konfrontovať a do určitej miery sa s ňou vysporiadať. Prijat' fakt, že táto myšlienka často mení život, situácie, vzťahy a aj samotného človeka. Samotný odchod má svoju príčinu, po ňom nasleduje opäť príchod niečoho nového.

Popri téme odlúčenie sa na mňa postupne nabalila ďalšia téma – strach. Strach z odlúčenia a zároveň strach prijať nové, čo k nám prichádza. Témy som postupne dešifrovala so svojich potrieb vnímania a zaznamenávania ľudí a svet okolo seba. Čas strávený sama so sebou, som využívala skúmaním vlastných denníkových zápiskov, kreslením, písaním krátkych príbehov a prechádzkami v záhradách Mon Juic v časti Poble Sec. Začínala som sa približovať k téme, na ktorú som predovšetkým chcela poukázať a prehovoriť o nej v magisterskom predstavení.

Kľúčovými motívmi sa pre mňa stali potreba a schopnosť sa rozlúčiť, pokračovať, viera, túžba, prinavrátanie v novej podobe, zotrvačnosť.

Pre presnejšie vysvetlenie svojho vnímania zmienených tém uvádzam niekoľko úryvkov zo svojho denníka:

„Vietor hnacia sila vpred, kráčať proti vetru je vraj zlé? Premôcť silu vetra a prejsť hranicu je cieľ? Nemyslieť, vnímať telo, telo ako nádoba v ktorej sme väznený. Všetko je naše rozhodnutie. Bez pádu nie je pokračovanie...“ 6. 6. 2014

„Človek sa cíti odstrčený od niečoho, čo bolo jeho súčasťou. Je vyhnancom? Vydedencom? Rozhodol sa. Rozhodol sa spoznať sám seba, dal na vlastné cítenie. Je odvrhnutý?“ 21. 1. 2015

Verena Kast vraví, že *„práve pocitom, že sme sa previnili, že sa vôbec môžeme previniť, sa preukazujeme ako ľudia, ktorý môžu a musia byť autonómny.“*¹ Slovo autonómnosť má viacero významov, napríklad samostatnosť, nezávislosť jednotlivca. V práci používam slovo autonómnosť z hľadiska lekárskeho pojmu, kde vyjadruje samovoľnosť spontánnosť zároveň v rámci fyziológie, kde toto slovo vyjadruje brzdiace alebo stimulujúce vplyvy. Autonómnosť je pre mňa metaforou na určitý druh potreby odlúčenia, aby mohlo dôjsť k posunu, vývoju v pred.

2.2 Inšpiračný materiál

2.2.1 Rozprávka ako holý skelet psyché

*„Rozprávka je ako more, povesti a mýty sú ako jeho vlny. Rozprávka vystúpi smerom nahor a stane sa mýtom, potom opäť klesne smerom dole a stane sa z nej rozprávka. V rozprávkach sa odráža najjednoduchšia, ale zároveň najzakladanejšia štruktúra - holý skelet psyché.“*²

Marie Louise von Franz

¹ KAST, V. *Touha po druhém, O lásce v pohádkách*. Praha: Portál, 2011. s. 44.

² FRANZ, M. L. von. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál, 2015. s. 176.

Chcela som spraviť divadelné predstavenie inšpirované rozprávkou. Tento žáner popisuje a do popredia stavia primárne ľudské vlastnosti. Z tohto dôvodu je nepochybne nesmierne cenným a obohacujúcim pre človeka od ranného detstva, až po dospelosť. V každom veku možno v rozprávke nájsť osobitú čaru a rôzne životné pravdy. Prostredníctvom rozprávky sa nám nevedomie cez fantáziu a snahu stotožniť sa s určitým hrdinom alebo rozprávkovou bytosťou, môže premiestniť až do nášho vedomia. Obrazy hrdinov s ktorými sa stretávame v rozprávkach sú zrkadlom starých archetypov, ktoré poznali už naši predkovia. Samotná téma odlúčenia, ktorú skúmam, je témou archaickou. Intuitívne som v sebe cítila, že spojenie témy odlúčenia a rozprávky je pre mňa cesta pre vznikajúce predstavenie.

Jednou z mojich prvých inšpirácií v tvoriacom procese sa stala kniha *Ženy, ktoré behali s vlkami* od Clarisy Pinkoly Éstes. Čítanie tohto textu vo mne spustilo tok myšlienok, ktorý smeroval k vytvoreniu v tej dobe ešte vzdialenej rozprávkovej básni *Uroboros*.

Spomínaná publikácia, opisuje a hlbavo skúma príbehy detstva, ktoré poznáme prostredníctvom rozprávok bratov Grimmovcov alebo Hansa Christiana Andersena. Príbehy autorka rozoberá z pohľadu analytickej psychológie Carla Gustava Junga, opiera sa o kultúrnych nánosov tak, aby sa objavila pravá kostra príbehu a s ňou spojená symbolika a metaforické pozadie nesúce posolstvá. Fascinovala ma rozprávka o *Panne so zlatými rukami*, plná vytrvalosti a odvahy putovať cez les. V krátkosti pridávam obsah príbehu, kvôli cieľu priblížiť tak myšlienku a podstatu rozprávky:

Hlavná postava hrdinky príde na začiatku o svoje ruky, aby mohla uniknúť diablu, ktorému ju sľúbil v nevedomosti vlastný otec. Putuje lesom, až kým nezablúdi do kráľovskej záhrady. Kráľ si ju zoberie za ženu. Diabol robí všetko preto, aby hrdinka prišla o život. Medzi tým porodí kráľovi dieťa. Uteká pred diablom, zachraňuje seba i svoje dieťa. Kráľ sa rozhodne putovať a nájsť kráľovnú s dieťaťom. Keď ich nájde a oni ho príjmu i po tom všetkom čo diabol napáchal. Získajú nad diablom moc.

V rozprávke *Panna so zlatými rukami* sa vyskytuje situácia, v ktorej diabol nariaďuje otcovi, aby usekol svojej dcére ruky. Táto situácia ma inšpirovala k vytvoreniu bábk, ktorú som si následne vyrobila. V rámci môjho študentského výmenného programu Erasmus, som objavila scénografickú inšpiráciu.

V priebehu procesu vytvárania bábkou som začala pracovať so symbolom hada, zrkadla a bojovníka. Improvizovaním, cez hru, som otvárala svoju fantáziu. Za pomoci predmetu / bábkou a svojho tela som vytvárala dramatické situácie, ktoré následne rozohrávali viac a viac vznikajúci príbeh. Neustále som prepisovala vlastný príbeh vznikajúci z obrazov, ktoré mali svoj počiatok v improvizovaní s bábkou. Bola to reakcia na môj vnútorný tok otázok, ktorý pramenil zo snahy nájsť správny typ bojovníka, ktorého bude báбка symbolizovať. Bábku som pomenovala Espalda, čo v preklade znamená meč.

V tomto procese som smerovala predovšetkým k zodpovedaniu nasledovných otázok: Kto bude bojovníkom, báбка alebo ja ako performer? Nebudeme ním obaja? O čo budeme bojovať? Prečo boj?

Jedným z prvých napísaných príbehov (jeho základný konflikt bol v túžbe vyslobodiť sa), ktorý mi slúžil ako kostra situácii pre improvizovanie. Bol to príbeh uväznenej bojovníčky, ktorej Espalda ukradol silu a premenil ju do podoby nevedomej stareny, väznenej vlastnou palicou, ktorou sa podopiera. Palica bol Espalda, ktorý bol zamaskovaný a uložený do veľkej tmavej topánky (viac obrazová príloha na záver). Espalda vládol nevedomej starene tak, že jej určoval štýl chôdze. Jeho ruky boli – symboly hada a zrkadla, pred starenou ich mal vždy zamaskované v čiernych tmavých rukaviciach. Vedel, že ak starena uvidí jeho odhalené ruky, symboly jeho rúk sa jej odhalia a sila bojovníčky sa jej vráti.

V procese tvorby vznikali situácie inšpirované symbolom hada – kde jedna ruka Espaldy začala prehovárať a radiť nevedomej starene, ako si môže prinavrátiť opäť vlastnú silu.

„Jungova myšlienka, že rozprávka môže byť relatívne uzatvorený systém, ktorý obsahuje podstatnú psychologickú výpoveď, ktorou vyjadruje radu symbolických obrazov a udalostí, ktoré v nej môžeme objaviť“³, ma presvedčila, aby som pracovala s jednoduchosťou a repetíciou. Z tohto dôvodu som sa snažila vytvoriť jednoduchú dejovú líniu, vyskladanú zo symbolov, na ktoré som prichádzala prostredníctvom improvizácií s bábkou Espaldou.

Postupne som si pre seba odokrývala podstatu myšlienky témy odlúčenie cez objavujúce sa symboly a situácie. Samotná báбка a jej meno – v preklade meč –

³ KAST, V. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál, 2015. s. 16.

naznačovala potrebu uvedomiť si vlastnú silu, aby mohlo dôjsť k vyslobodeniu v tomto príbehu. Starena sa musí rozpamätať, kto bola, uvedomiť si kým je a vitálna energia sa jej opäť vráti.

2.2.2 Undertaking solo performace

S Claire Heggen (vid'. príloha) a jej tvorbou som sa po prvý krát zoznámila v roku 2012, v druhom ročníku môjho štúdia na HAMU. Viedla vtedy týždňový workshop zameraný na rytmus tela. Na prácu s predmetom, ktorá je pre jej tvorbu blízka, bol fokus až druhoradý. Neskôr, po absolvovaní programu Erasmus v Barcelone v roku 2014, som za ňou vycestovala do Paríža, kde sa mi naskytla možnosť oboznámiť sa viac s jej prístupom a prácou s materiálom.

V zime 2014 som navštevovala jej mesačný kurz zameraný na autorskú tvorbu *Undertaking solo performance* v divadle Théâtre du Mouvement. Keď mi prišla odpoveď, že sa dielne môžem zúčastniť (kurzu predchádzal výber na základe životopisu a záznamu doposiaľ vytvorených prác, ktoré mali rozhodnúť či je pre vás vhodný), myslela som si, že súčasťou práce bude vytváranie autorského projektu, ktorý je autor povinný zahájiť priamo na mieste, avšak skutočnosť bola iná. Zvyšných päť zúčastnených tvorcov prišlo prvý deň do dielne z rozpracovanými divadelnými projektmi. Ja som mala v tej dobe rozpracovaný projekt s Espaldou, dôležitá súčasť – moja bábka bojovníka – však ostala v Prahe. Nakoniec fakt, že som si ju na cestu do Paríža nezbalila, malo za následok bohatý prínos. Oboznámila som Claire na čom pracujem, konzultovali sme môj projekt prostredníctvom video záznamu. Potrebovala som sa rozhodnúť či, ak chcem pokračovať v začatom projekte o hľadani bojovníka, zavolám do Prahy a niekto mi bábku pošle alebo budem pokračovať na projekte bez nej. Bez nej znamenalo, že ju nahradím novým predmetom. Intuitívne som cítila, že potrebujem predmet, ktorý bude v istom konflikte s telom. Cez predmet, ktorý si zvolím, bude môcť vznikáť konflikt / boj s telom. Zároveň som cítila potrebu nájsť predmet, s ktorým bude môj fyzický slovník pôsobiť harmonicky.

Claire Heggen mi sprístupnila ich skromný fundus, asi 1,5m vysokú a 2m širokú policu s rôznym materiálom a maskami. Začala som si vyberať a skúšať pracovať

s predmetmi rôzneho materiálu. Vzdialila som sa doposiaľ nadobudnutým nápadom a vôbec bábke. Objavovala som vlastnosti materiálov ako napríklad papier, igelit, satén, bavlna atď., až som ostala pri záhradníckom pletive. Skúšala som, čo všetko je možné vymodelovať s dva metre dlhým a pol metra širokým kusom hliníkového pletiva. Aké ma vlastnosti, ako vie s ním moje fyzické telo pracovať. Aké sú moje telesné možnosti, keď som ním obalená. Ako je pletivo schopné pohybu, keď sme v blízkom kontakte a obmedzím ho určitou časťou svojho tela, a naopak, keď sme vo vzdialenejšom kontakte. Je možné nechať sa ním manipulovať, aby môj fyzický pohyb vychádzal z pohybu pletiva?

Claire Heggen sa snaží pristupovať k objektu ako k rovnocennému partnerovi. Snaží sa poukázať na ego materiálu, ktoré môže ožiť prostredníctvom herca/človeka. Jedno z dôležitých uvedomení je, aký je vzťah medzi objektom a hercom. Čo herec cíti k objektu? Ako s ním manipuluje alebo sa necháva manipulovať?

Z jedných cvičení, ktoré slúžili na odpozorovanie vzťahu a predmetu (ktorý je možné dať do pohybu a pri tom si zachová určitú veľkosť kinetickej energie / pohyb), bolo cvičenie s tenisovou loptičkou. Predmetom skúmania cvičenia bolo aký vzťah vzniká:

- 1) keď performer hľadá a dotkne sa predmetu
- 2) keď naň hľadá a nedotkne sa predmetu
- 3) keď naň nehľadá a dotýka sa ho

Je to cvičenie, ktoré by malo slúžiť na vnímanie vzťahu herca a objektu a nie automatické podriadenie objektu hercom. Herec sa po určitej časovej dobe, môže nechať inšpirovať vzťahom, čo konkrétny objekt / materiál cez svoje vlastnosti k nemu samotnému vytvára. Iný vzťah bude vznikať pri materiáli papiera alebo vlny...

Počas kurzu pracoval každý individuálne na svojej práci. Ráno sme sa všetci spoločne stretli, samostatne alebo spoločne prebudili telo prostredníctvom tréningu. Po ňom začal každý, zvlášť pracovať na svojej práci. Claire Heggen bola neustále s nami v štúdiu, keď sme chceli, mohli sme s ňou našu prácu konzultovať. Každý druhý deň popoludní, sme si spoločne predviedli, ako sme vo svojej práci pokročili. Dochádzalo tak k skupinovej konzultácii, výmeny názorov a postrehov. Ja som sa snažila pracovať s pletivom a nechať sa ním viesť, ukázať tak ego materiálu.

Postupne, ako som s ním pracovala, sa prinavrátil symbol hada, vytvarovaním pletiva do formy symbolu podobajúci sa kobre indickej.

Prvá časť kurzu prebiehala v prvej polovici decembra. Potom nasledovala pauza. Na začiatku roku, v januári 2015, sme sa opäť stretli a vzájomne si ukázali, kam sa naša práca posunula. K výsledku mojej práce, keď ju Claire Heggen videla, sa vyjadrím cez denníkový záznam z toho obdobia:

„Keď som ukázala Claire svoju prácu s pletivom, na ktorej som pracovala sama. Kde mi zrkadlom boli video nahrávky, ktorými som si zaznamenávala seba ako pracujem s pletivom. Povedala mi ,že sú tam zaujímavé symboly. Ale nechápe prečo to robím, čo tým chcem povedať. Je to len ukazovanie symbolov. Povedala mi aby som sa nebála opustiť obrazy, scény, ktoré som si vymyslela ako tvorca. Mám začať myslieť viac ako interpret. Ponoriť sa viac do situácie, snažiť sa pochopiť, aký je môj vzťah ku konkrétnemu objektu, čo pre mňa znamená, ako sa naň pozerám. Vôbec uvedomiť si, kde je môj pohľad. Občas sa stratím v Hmlle.“ 27. 1. 2015

Sústredila som sa na dva prvé symboly, ktoré som mala – embryonálny kruh a had – snažila som sa nájsť k nim vlastný vzťah. Ostatné som nechala zatiaľ ležať bokom.

Cez zabalenie do pletiva, som sa dostala k „**embryonálnemu kruhu**“. Vytvorenie uzavretého priestoru, v ktorom sa môžem presúvať cez kotúľanie. Bavilo ma v ňom existovať, mala som tam určitý pocit kludu, bezpečia, preto som ho takto pomenovala. Zároveň som začala skúmať, čo mi tento tvar ponúka. Zaujala ma diferencia pohybu, ktorý je motivovaný možnosťami smeru:

1. Aký je pohyb, keď sa snažím ísť rovným smerom len pred seba? Keď som zameraná na frontálne videnie priestoru, nevnímam možnosť vidieť profilovo a tým nevyužijem pohyb do strán (prirovnávam to k pohybu v tunelu a snahe pohybovať sa v ňom).
2. Aká je možnosť pohybu, keď sa zameriam vidieť len „bočne“ a nechať telo viesť profilovým pohľadom? Frontálny pohľad pred seba mi umožňoval neobmedzené kotúľanie sa v pred a vzad, čo vytváralo stereotyp, ale ako náhle som začala vnímať profilové videnie, ponúkal sa mi nový druh pohybu, s ktorým prichádzala možnosť vystúpiť z kruhu.
3. Ak sa rozhodnem vyjsť z embryonálneho kruhu, do čoho sa symbol zdeformuje? Cez pohyb, ktorý bol motivovaný snahou vystúpiť z kruhu som odokrývala vzťah k tomuto symbolu a význam, ktorý bude niest' v mojom príbehu.

Symbol hada, ktorý vznikol formovaním ako východisko z embryonálneho kruhu, bol pre mňa otváracím symbolom, aby som tému odlúčenie mohla vôbec interpretovať (viď. kapitola 4.2 Na hranici formy a obsahu – symbol).

Na záver spomínanej dielne, sme mali v štúdiu Théâtre du Mouvement verejný výstup, kde prišlo okolo dvadsať divákov. Každý z účastníkov kurzu prezentoval svoje doposiaľ vzniknuté časti práce. Claire Heggen určila maximálnu časovú dĺžku pre jednotlivca - dvadsať minút. Celá prezentácia trvala dve hodiny. Zmyslom nebolo odprezentovať ucelené predstavenie, ale len časť za ktorou si ako tvorcovia stojíme, to čo je pre nás silné a potrebné prezentovať. Nech už bol dôvod, potreba spätnej reakcie akákoľvek, bolo pre nás ako tvorcov dôležité zistiť, ako budú diváci reagovať alebo ako sa budeme cítiť my keď s tým vystúpime pred divákmi. Vznikala otázka, či časť, ktorú prezentujeme, je pre nás experiment hľadania alebo ideme po konkrétnej veci a očakávame určité reakcie, ktoré chceme u divákov vyvolať. Pre mňa to bol experiment. Nachádzania vzťahov k objektu cez vzniknuté tvary symbolov. Cítila som sa ako vedec pri skúmvavke s obsahom neformnej hmoty, ktorej sa snaží dať život a porozumieť jej. Keď má pri sebe divákov, oboznámi ich s určitou časťou svojej práce, ktorú robí, no nedokáže to s nimi zdieľať. Všetko, je v štádiu objavovania. Do experimentu zabraný vedec stále objavuje vlastnosti hmoty vo svojich skúmvavkách. Je vďačný za zvedavosť divákov okolo seba, no nie je schopný, prezentovať výsledky svojej práce ku ktorým sa zatiaľ dopracoval, pretože nie sú pre neho celistvé. Cíti však, že je blízko, a jeho výskum sa s pribúdajúcim časom, ktorý do výskumu investuje, blíži k výsledku. I keď možno nie k definitívnemu, ale výsledok, ktorý nadobúda mu dáva súradnice ako pokračovať v skúmaní ďalej. Prezentovala som asi desať minútovú časť, kde najdôležitejšími symbolmi boli embryonálny kruh a had.

Reakcie divákov boli ustráchané. V časti, keď som si pletivom zabaľovala tvár, mali pocit, že to musí byť nebezpečné. Keď som sa po prezentácií rozprávala s jednou diváčkou, vravela mi, že to bol pre ňu nepríjemný vizuálny pocit, ktorý však nebol zapríčinený mojím emočným prežitkom. Mala osobnú skúsenosť s pletivom pri práci. Kedy musela použiť rukavice a kliešte, aby mohla upraviť roztrhnutý plot na záhrade. Môj výstup jej pripomínal je dotyk s materiálom. Vynorila sa jej vlastnosť, ostrosť materiálu a tým možné nebezpečenstvo bolesti. Obraz, keď si pletivom obaľujem tvár, pôsobil pre ňu bolestivo. Po chvíli sa upokojila, keď si uvedomila, že to pletivo

nie je až tak pevné s akým zvykne pracovať ona. Ale aj tak sa na môj prejav pozerala ako na určitý druh sebatrýznenia. Nebezpečné to nebolo. Zaujal ma, ale jej názor. Pre mňa to bolo zistenie, ako môže človek vnímať určité situácie na základe svojich dotykových telesných skúsenosti s vlastnosťami materiálu. Bolo to zistenie v duchu francúzskeho fenomenologického filozofa Maurice Merleau Pontyho (zaoberal sa fenomenológiou telesnosti a vnímania a telesnosť vnímal ako základný rys ľudskej existencie): „*Sme vždy nejak telesne priestorovo orientovaný, vždy zaujímame nejaké stanovisko, nejak sa pohybujeme, správame, dotýkame sa niečoho či niekoho a sme niekým či niečím dotýkaný.*“⁴

Rozhovor s touto diváčkou vo mne v duchu Pontyho vyvolal potrebu zamerať sa na dotyk. Opisovaná skúsenosť bola pre mňa silným zážitkom a smerovala k tomu, aby som viac precítila ako sa pletiva, s ktorým pracujem, budem dotýkať.

Prostredníctvom dotyku vytváram vzťah. Samotný dotyk je pohyb. I keď môže pôsobiť tento materiál pre niekoho ostro, nebezpečne, je možnosť cezo mňa samotnú ukázať jeho krehkosť. Meniť tvar materiálu na základe dotyku, modelovať ho. Dotykom sa formulujú vzťahy okolo nás, dotykom sme formovaný, preto som dotykom vytvárala svet, ktorý odhaľujem divákovi. To ako som formovala materiál, formovalo zároveň môj pohyb. Dochádzalo k vzájomnému ovplyvňovaniu. Snažila som sa to pri ďalšom vytváraní príbehu ctiť.

Situácie s pletivom, ktoré som mala, však neboli pre mňa trýznením. Vedela som, čo s tým materiálom robím, ako sa ho dotýkam, ako ho tvarujem. Začala som si byť vedomá materiálu a jeho expresivity. Práca s ním môže byť v niektorých momentoch silnejšia tým, že zminimalizujem svoju mimiku tváre a vyzdvihnem ego materiálu. Tak na diváka bude môcť pôsobiť môj dotykový zážitok s týmto materiálom. Bude môcť dôjsť k vnímaniu pohybového obrazu na základe mnou sprostredkovanej dotykovej skúsenosti.

Pobyt v Paríži v štúdiu Théâtre du Mouvement ma posunul v mojom skúmaní témy odlúčenia oveľa ďalej. Nielenže mi priniesol spoznanie s novými tvorcami, ale aj ma priblížil ku Claire Heggen. Našla som novú formu objektu (záhradnícke pletivo) pre vyjadrenie sily emócií Odlúčenia, nový symbol **embryonálny kruh** a začiatok

⁴ URBAN, Petr. *Tělo a morální fenomenologie, Mezi Merleau Pontym a Levinasem* in Filosofický časopis, mimořádné číslo 2011 211. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2011. s. 213.

k uchopeniu vlastného fyzického slovníka, využitého ďalej v *Uroboros*. Po návrate do Prahy som pokračovala v práci skúmaním vzťahov k pletivu, ale k bábke som sa už nevrátila.

2.3 Dramaturgia

Petr Oslzlý sa o dramaturgii vyjadruje : „*Dramaturgia je ako filozofické tvarové hľadanie a vytváranie občianskeho postoja. V súvislosti s tým by mal byť dramaturg schopný definície svojho občianskeho postoja*“.⁵ Zároveň poukazuje na dôležitosť výberu témy v alternatívnom divadle ako na permanentné skúmanie života.

Dramaturgia v tomto predstavení vzišla z emócie. Emócia vyvoláva pohyb, s ktorým prichádza dotyk. Dotyk k materiálu vytvára symbol. Cez dotyk symbolu vzniká vzťah. Vzniká situácia, z ktorej prichádza rozpor situácie, konflikt, uchopenie myšlienky cez symbol. Vďaka premenlivosti dotyku k pletivu vznikajú jednotlivé symboly, tie vytvárajú vzťah a sním sa tvaruje myšlienka. Kombinácie a reťazenie myšlienok vytvárajú môj osobný postoj, ktorý vyjadrujem a chcem zdieľať.

Keď som sa v lete 2014 vrátila zo Španielska, začala som myšlienku ohľadom môjho magisterského predstavenia zdieľať so svojou kolegyňou Soňou Jelínkovou (absolventka katedry animovanej tvorby pražskej FAMU). Soňa má špecifický rukopis svojich kresieb a je pre ňu blízka práca so symbolmi. Skúmanie ich minulosti, pretváranie a transformovanie, snaha porozumieť im, sú jej neoddeliteľnou súčasťou. Animovaný film podľa jej názoru učí diváka znovu vnímať mýty. Tvrdí že, „*svet bez pátosu je svet bez túžby a svet bez túžby je svet bez lásky a svet bez lásky je svet odsúdený k záhube*.“ To je aj myšlienka, ktorá nás spojila ako kolegyne a zároveň ako veľmi blízke priateľky.

Spoločne so Soňou sme sa teda snažili sformulovať dramaturgiu predstavenia. Rozprávali sme sa o symboloch, vzťahoch k nim, ktoré nám napádali v súvislosti s pletivom, a zároveň o vzťahoch k symbolom nadobudnutých v spoločnosti. Snažili

⁵ Srov. OS LZLÝ, P. *Dramaturgie jako filozofické tvarové hledání a utváření občanského postoje*. Habitačná prednáška proslovená 2. 10. 1992.

sme sa rozkódovať, aký symbol je potrebné pre vznikajúci príbeh ponechať a akého sa vzdať.

Soňa obsiahla básnickým spôsobom základ dramaturgie, ktorý sa zhodoval so vznikajúcimi vzťahmi so symbolmi v príbehu:

Je to Tíha

Vlastných strachů,

skameněliš,

celý,

celá.

Kdykoliv...

Tá tichá Tíha

Ti nedá spát

Zkamenelý,

Zkamenelá.

V tichu v sobě

Hledá

Čím chceš, být, když ne kámenem.

Čím chceš být ,když ne kámenem.

Ptá set te tvůj vlastní strach.

Chci být tím

Kdo pochopí,

Co mu říká vlastní

Strach.

Rádce.

Průvodce

(úryvky zo zápiskov Soni Jelínkovej)

Postupne som sa dopracovala do štádia tvorby a rozhodla som sa, že rozprávka ktorú robím, bude abstraktnejšia, keďže v nej rozprávajú symboly, cez ktoré vzniká dej. Symboly taktiež rozhodli o názve predstavenia. Symbol, ktorý ma viedol k odokryvaniu témy odlúčenia, bol had. Preto ho môžem označiť za hlavný symbol. Keď malo padnúť rozhodnutie, aký názov príbeh ponesie, vzišiel zo symbolu hada. Uroboros je mytologické zviera, had stočený do kruhu, požierajúci svoj vlastný chvost. V alchýmii je to symbol večnosti, ktorý nemá počiatok ani koniec. Výklad tohto symbolu môže byť rôzny, závisí ako sa symbol bude skúmať. Vzhľadom na častý opakujúci sa útvar kruhu a repetíciu pohybu v priestore využívajúca tento útvar sa symbol samotného kruhu stal taktiež dôležitým. Spomínané fakty boli pre mňa kľúčové, aby som predstavenie pomenovala *Uroboros*. Z toho vyšiel aj počiatočný, zatiaľ abstraktný zápis dramaturgie budúceho predstavenia . Vyzeral takto:

Rozprávková báseň Uroboros

Kapitoly

1. Boj. Na začiatku je len detský sen, zároveň zamrznutá depresia / krajina, zobúdzajú sa v matkinom lone. Stlačuje ho, jeho vlastný priestor, hrozí mu, že ho udusí.

2. Boj. Začalo raziť vlastnú vieru o život, kráča cestou, ktorá sa s ním chce len rozlúčiť. Podľahne lúčeniu budúcnosti, lúčenie ho znásilni. Strach je tieňom. Vráža pod pokožku, plazí sa, ťaží celé telo. Nevinnosť malého dieťaťa, dusí ho pod hladinou.

3. Boj. V bolestiach matky objavuje pocit kráľovny. Sú dve, dvaja. Milujú sa. Ešte o tom nevedia. Rodí sa kvet lásky...

Jeden z nich bude strieľať. Škrtiť sa vlastnou kvetinou.

4. Samota Kto z nich je odvážnejší sa navrátiť?!

5. Zmierenie. Budú musieť povstať vetry, navrátiť život suchej zemi. Hnev je oprávnený. A vietor povstal. Na krídlach mŕtvych kruh sa uzatvorí.

(zápisky z denníkov)

Tým sa vývoj posunul ku svojej finálnej forme. Na začiatku som mala príbeh stareny, väznenej vlastnou silou, podopieraním sa o svoju palicu. Mala potrebu vyslobodiť sa, objaviť vlastnú silu v sebe samej. Táto myšlienka sa zachovala, ale príbeh sa pozmenil. *Uroboros*, mytologická bytosť, symbolizovaná cez hada a kruh, je samotná súčasť bytosti, ktorú ako performer vytváram. *Uroboros* je v tomto predstavení symbol vytrvalého bojovníka, ktorý prína pominuteľnosť a verí v nový začiatok. Príbeh je abstraktný. Keďže vychádza s archetypálnych symbolov a vzťahom k nim, vnímam ho ako rozprávkovú báseň. Báseň, lebo nie je konkrétna, tak ako symboly nemôžu byť konkrétnym vyjadrením, ale ich symbolika môže mať viac rovín a významov, v ktorom si vnímajúci nájde, to čo práve hľadá. Samotné predstavenie takto necháva interpretáciu na samotnom divákovi, ponúka mu vlastnú interpretáciu predstavenia.

Vývoj symbolov je takýto: Na začiatku je **embryonálny kruh**. Bytosť (performer) je v ňom zabalená, snaží sa s neho vyjsť. V 1. Boji nastane pôrod a opustením matkinho lona začína cesta bytosti, ktorá je univerzálnym zástupcom ľudskej bytosti, teda každého diváka. Po narodení sa symbol embryonálnym kruhom mení na **symbol ducha**, pre mňa symbolika generačného hriechu, niečo čo je zakódované v nás a my to postupne odkrývame. Bytosť nie je schopná samostatnosti, chce vykročiť, ale zároveň sa ukrýva za symbol ducha, ktorý v tejto chvíli poukazuje na symboliku väzenia. Zároveň sa nachvíľu symbol ducha objaví v podobe rajskeho stromu pokušenia. Vzniká agresivita, bytosť sa snaží zahnať ducha. Začína 2.boj. Zaženie ducha, vzápätí na to prichádza **had** ako symbol strachu, pred ktorým sa snaží utiecť. Bytosť ním uštvaná, nevládze ďalej unikať, pozrie sa hadovi do očí. V tej chvíli uvidí v hadových očiach odlesk malého dieťaťa. Bytosť sa nežne dotkne hada, ako matka novonarodeného dieťaťa. Nie je však schopná prijať podobu dieťaťa v symbole hada. Had na ňu zaútočí, vtiahne ju do seba a zoberie na dno jazera. Bytosť sa v hadových útrobach dusí, snaží sa zachrániť, volá o pomoc. Pomoc neprichádza, klesá na kolená, prosí hada o vyslobodenie. Had ju vypluvne, dovolí jej dotknúť sa jeho chvosta. Bytosť sa dotýka hadovho chvosta, v ktorom uvidí odraz seba samej. Vzápätí sa chvost zmení v tvar **motýľa**. Snaží sa motýľa vyslobodiť. Chce ho pustiť na slobodu. Had sa jej dotýka opäť ako dieťa, a vraví jej že motýľa vypustí len vtedy ak ho príjme do svojho náručia, i keď je tmavý a nevyspytateľný. Bytosť prína hada, tvar motýľa sa mení taktiež na hada. Obidva hady sa plazia okolo

nej a spoločne sa menia v **kvetinu**. Bytosť k nej privoniava a skrze jej vôňu objavuje svoju silu. Silu milovať. Kvetina sa stáva ochrancom. Opäť sa ocitajú v tme. Kvet jej slúži ako svetlo, aby vedela, kadiaľ má ísť. Určuje cestu, čím ďalej sa kvet začína cítiť dominantným ochrancom, prestáva dávať bytosti možnosť rozhodnúť sa. Izoluje ju, určuje smer. Bytosť začne vzdorovať, odmieta smery kvetiny. Konflikt a neschopnosť sa dohodnúť vyústí tak, že Bytosť kvetinu nezaleje a radšej ju nechá zahynúť. Odchádza od nej. Ocitá sa v tme, je bez svetla. Tma ju čím ďalej viacej pohlcuje a hrozí, že ju pohltí celú. Prichádza naspäť ku kvetine a prosí jej zvädnuté telo o odpustenie. Prosí tak silno, že privolá k sebe vietor a ten rozfúka telo kvetiny do okolitých záhrad. Z jej úlomkov začnú klíčiť nove kvetiny. Bytosť si je vedomá svojich činov a čo spôsobilá. Príma toto poznanie ako súčasť seba a tým v sebe prijala *Uroboros* a s ním súvisiaci kolobeh odchádzania a prichádzania.

Ďalej v práci sa budem venovať témam ako som spomínaný materiál telesne a formálne spracovávala.

3. TELESNOST

„Decroux je viac subjektívni, chce ukázať neviditeľné emócie a pocity cez krásu abstraktného pohybu. ... Decrouxov telesný mímus je opakom kodifikovaných pohybov ako ich poznáme u Marceauova telesného mímu. ... Samotný výkon nie je vyjadrením autora a príbehu, sleduje mysliteľa v jeho fyzické a duchovnej najvyššie štylizovanej forme.“⁶

Radim Vizváry

Kodifikácia pohybov v *Uroboros* vyšla s prežitia vzťahu telo a materiál cez fyzické akcie – z osobnej skúsenosti, dlhodobou konfrontáciou s materiálom. Natáčaním skúšok na kameru som získavala vizuálny obraz pohybu. Tým sa dostávala k jasnému konkrétnemu pohybu, aby mohlo dôjsť k vizuálnemu prenosu informácií. Sledovala som telo a snažila som sa nájsť výstižné gestá, polohy tela, ktoré pre mňa najvýraznejšie vyjadrovali myšlienku, ktorú som prežívala. Išlo mi o zminimalizovanie pohybu, nachádzanie konkrétnych gest. Uvedomila som si, že som začala pracovať s nerovnováhou – bez toho aby som si to cielene určila, polohy gest, ktoré som vytvárala boli v nerovnováhe. Zamerala som sa teda na prácu s rovnováhou, ktorá je jedným zo základných kameňom pre pohyb v *Uroboros*. Väčšina pohybov je v nerovnováhe, vnímam rovnováhu v akcii ako vytvorenie elementárnej dramatickej situácie: protiklad rôznych napätí v hercovom tele sa vyjavuje ako konflikt síl na elementárnej úrovni. V súvislosti s prácou s rovnováhou súvisel väčší dôraz na dynamiku, ktorá mi slúži zachytiť výraz a zmysel pre vizuálny vnem. *„Dynamická rovnováha herca / tanečníka zakladajúceho si na napätí v tele, je rovnováhou v akcií: vyvoláva v divákovi vnem pohybu, aj v prípade, že je telo nehybné.“⁷* Začala som si vytvárať určitý systém, založený na princípoch, ako budem pracovať s telom. Tento systém slúži pre vyjadrenie mojich myšlienok v priestore, aby som bola schopná pretlmočiť svoj vnútorný prežitok v čase zdieľanom s divákmi a predať svoju osobnú

⁶ VIZVÁRY, R. *Česko francouzské kontakty a jejich význam pro českou moderní pantomimu*. Praha 2013. Disertační práce. Akademie múzických umění. Hudební a taneční fakulta. Katedra pantomimy. s. 58.

⁷ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 79.

skúsenosť, ktorú som počas procesu získala. Slovník divadelnej antropológie pomenováva jav ako uchopiť hercovu energiu scénicky živú, ako dosiahnuť bytostnú prítomnosť a životnosť herca na javisku, predexpresivitou. „*Predexpresivita, prítomnosť na scéne, ktorá začína kryštalizovať v technike tak, aby bola pre diváka účinná.*“⁸ Táto formulácia je dostačujúca pre popis pohybového slovníka *Uroboros*. Techniku potom vnímam ako systém, ktorého si je herec vedomý. Je to vedomá práca s telom. Uvedomenie si tela v priestore za pomoci konkrétnych princípov, aby mohlo dôjsť k uchopeniu myšlienky. Základnými princípmi sa tak vo vznikajúcom predstavení stala **rovnováha, rozpínavosť v priestore, intenzita dynamiky, materiál a jeho vlastnosti.**

„*Hana (kvet) je duch. Technika je plod.*“⁹

Zeami Fušikaden

„*V knihe Umenie a vizuálne vnímanie od Rudolfa Arnheima, je hypotéza, ktorú založil na psychologických princípoch pojmu Gestalt (tvar). Rozoberá umenia (maliarstvo, sochárstvo, architektúru) ako pohyb tvaru, bez toho, aby vylučoval umenie, v ktorom je pohyb ako tanec, divadlo, film. Analyzuje ich na základe rady princípu, akými sú rovnováha, forma, vývoj, priestor, dynamika. Tieto princípy, ‚pravidlá tvorby‘ sa historicky opakujú v rôznych zemepisných šírkach a vymedzujú tvorbu umeleckých diel. Taktiež určujú spôsob akým je umelecké dielo vnímané.*“¹⁰ U mňa sa objavili spomínané princípy – rovnováha, priestor, dynamika, forma – a ďalej ich budem konkretizovať.

⁸ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropológie, O skrytém umění herců.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 175

⁹ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropológie, O skrytém umění herců.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 226.

¹⁰ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropológie, O skrytém umění herců.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 190.

3.1 Forma ako Nádoba

Forma ako telesná nádoba v predstavení *Uroboros* pomáha uchopiť dané dielo tak, aby mohlo pôsobiť jednotlivo k divákovi. Skrze to, čo performer prežíva vo svojom vnútri, formuluje materiál do rôznych tvarov, symbolov. Svoju výpoveď tak tlmočí cez formu.

Pletivo dáva performerovi tvar statických sôch v priestore, ktoré ožívajú cez intenzitu emócií, za vokálneho doprovodu, spevu a zvuku.

*„Zmyslové telo Merleau Pontyho poukazuje na telo, ktoré je so svetom spojené so svojou telesnou hmotou, telesným bytím. Celá snaha o uchopenie okolitého sveta sa deje práve skrze telo a má telesnú podstatu Človek má telo, s ktorým môže manipulovať a nakladať podobne ako s ktorýmkoľvek iným objektom, ale zároveň týmto telom Je, je telom subjektom.“*¹¹ Telo ako subjekt v *Uroboros* je založené na vzťahu z materiálom, reaguje na jeho vlastnosti. Bez pletiva ako objektu by sa vzťah rozplynul, mohol transformovať v inú telesnú formu v priestore. Tým by muselo dôjsť k imaginácii objektu performerom, pretože by stratil konkrétny materiál. Mohlo by dôjsť aj k imaginárnej pantomíme, tým by sa vytratila prítomnosť rozhovoru performerera a materiálu. Síce performer oživuje tento materiál, ale to, do akej miery sa vystrie, ako sa ohne, nie je nikdy schopný úplne ovplyvniť. Tým sa dáva do role, že nepracuje len so svojou imagináciou. Hrá sa sám so sebou, ale zároveň vníma materiál ako je v určitú chvíľu formovateľný. Tým určuje, že prítomnosť prežitku nezávisí čisto len na ňom. Závisí aj na materiáli, ako sa sformuje. Napríklad keď v 2. obraze „Temná časť“ (viac súpis obrazov nižšie) vyrolujem pletivo do tvaru, „ducha“, snažím sa ho vystrieť a prenesením váhy na zadnú nohu sa od neho vzdialim. Ruky ostávajú v naťažení, pletivo sa zdeformuje do určitého vlnitého tvaru. Vzniká možnosť vnímať tento tvar, reagovať na jeho zvlnenie ako na určitý charakter postavy. Inokedy sa pletivo nemusí zvlniť vôbec a zachová si upriamený tvar, vytvára odlišný charakter, ako tvar zvlnený. Samotný tvar na mňa pôsobí, tvar ma ovplyvní v konaní. I keď mám k tvaru napnutého pletiva pri symbole „ducha“ vytvorený určitý vzťah, tento vzťah sa môže meniť a to sa odrazí v mojom vnútornom napätí. Tým sa pre mňa pletivo stáva určitým partnerom na javisku, s ktorým síce manipulujem ja,

¹¹ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. s. 119.

ale jeho pôsobenie na mňa prostredníctvom jeho vlastnosti, nie je možné úplne uchopiť. Žiadalo by si to presne matematické vzorce, aby som si bola vedomá presného náklonu a napätia v tele a tak bola schopná presných tvarov. Mohla by to byť zaujímavá experimentálna, až matematická práca s telesnosťou. Ale to nie je zámerom. Rada sa nechávam inšpirovať rôznymi systémami a zároveň rada systém narušujem. Forma, ktorá cez tento materiál vznikla, mi slúži na uchopovanie myšlienok, tak aby som im dávala stále možnosť premeny a to cez premenlivosť pletiva a jeho mikro zmeny tvaru. O tom je aj samotná téma o neustálom odchádzaní a novom prijímaní. Téma si tak určila formu, forma zároveň konkretizovala tému.

3.2 Vzťah performer a materiál

Pletivo sa po čase ako s ním pracujete trochu povolí a tzv. zmäkne. Výhoda je, že sa s ním ľahšie tvaruje, je „poddajnejšie“. Nevýhoda je, že uvoľnenie spôsobí povolenie určitých drôtov, ktoré je potrebné buď prepojiť s ďalším pretrhnutým drôtom alebo koniec drôtu ohnúť a upevniť. Inak sa môžete ľahko poškrabať na tenkých vyčnievajúcich drôtoch. Prvé tri dni boli pre mňa najviac intenzívne, čo sa týka spracovávania hmoty, aby sa povolila. Je to ako s hlinou, taktiež keď s ňou chcete pracovať, musíte si ju najprv rozmodelovať, aby zmäkla, povolila sa. K materiálu som pristupovala viacerými prístupmi, vznikali rôzne vzťahy v rámci vnímania vlastnosti pletiva. Konkrétne výrazne vlastnosti materiálu, ktoré na mňa pôsobili, boli v prvom rade pevnosť a zároveň pružnosť materiálu. Boli tu aj ďalšie vlastnosti, napr. v obraze Vietor mi pevnosť jeho samotnej štruktúry, ktorá sa skladá s drôtu poprepletaných do mriežok, umožnila využiť aj zvuk, ktorý vzniká rozšvihanim materiálu v priestore. Zvuk podobný rozšvihaniu biču vytváral podklad na vytvorenie obrazu Vietor a dodal mu svojím zvukom pocit vzdušnosti, ktorá vyjde zo zeme.

V obecnej rovine sú tri typy vzťahu performerera a materiálu:

1) Modelovanie materiálu performerom (animovanie materiálu v živý objekt / dva objekty) vytvára **rovnocenný vzťah**. Zachováva tvar symbolu, ktorý pôsobí na performerera vlastnosťami materiálu.

2) Materiál ako súčasť tela performerera, či performer ako súčasť materiálu pre uchopenie symbolu. **Materiál je podriadený**, performer využíva vlastnosti materiálu na zexpresívnenie symbolu. Tým sa stáva materiál v rámci vzťahu k performerovi podriadený.

3) Performer ako súčasť materiálu, kde materiál dáva pohyb performerovi, **materiál je nadriadený**. Napríklad v obraze Vietor roztočím najprv materiál, jeho pohybom roztočiť celé svoje telo, ktoré sa postupne roztočí v priestore.

Niekedy sa vzťahy prelínajú. Pre súvislosť s dramaturgiou ďalej rozdeľujem predstavenie na väčšie celky – kapitoly – a menšie – obrazy, špecifikujúce ich hlavné symboly, tvorené gestami. V tomto rozdelení uvádzam konkrétne vzťahy performerera a materiálu.

Kapitola Boj 1

1. Obraz – Embryo

Telo má obmedzené možnosti, využívam presný pohyb rúk a možnosti pretáčania.

Vzťah: Performer je uzavretý v pletive. Skúma jeho vlastnosti, pružnosť, pevnosť. Reaguje na fyzikálne vlastnosti materiálu. Príklad: Snaží sa vystrieť, materiál ho nepustí na základe svojej pevnosti, performer je obmedzený. Zároveň performer môže deformovať materiál prevracaním sa v uzavretom kruhu. Keď sa skrčí telo performerera, skrčí sa materiál. Materiál reaguje na pohyb performerera. Telo performerera reaguje na vlastnosti materiálu. Materiál je súčasť performerera, zároveň si začína uvedomovať existenciu materiálu, a tým možnosť oddeliť sa. Dochádza tu k striedaniu vzťahu č. 2 a č. 3 – materiál je striedavo nadriadený a podriadený.

Kapitola Boj 2

2. Obraz – Temná časť

Najprv performer chytá do rúk materiál v prvotnej, pôvodnej forme (neformuje ho ešte). Potom ho oživuje a vedie s ním dialóg: Vytvára medzi sebou a ním napätie za pomoci tlaku a protitlaku. Vzťah je rovnocenný (č. 1).

3. Obraz – Chytenie do siete

Performer modeluje pletivo cez pohyb v konkrétny tvar Hada. Materiál je súčasťou performerera. Vlastnosť, pevnosť materiálu spôsobuje behom transformovania pletiva silné napätie v rukách. Tým na performerera vlastnosti pletiva pôsobia, performer tvar deformuje. Vzťah materiálu k performerovi je podradený (č. 2). Performer si obaľuje pletivom tvár, využíva materiál na zexpresívnenie telesného gesta.

4. Obraz – Strach

Dialóg medzi performerom a materiálom v tvare hada . Vrchná časť tela performerera (hlava, trup, vrchné končatiny) slúžia k vyjadreniu performerera pri komunikácií s hadom. Spodná časť tela performerera animuje hada.

Vzťah je rovnocenný (č. 1), performer komunikuje s tvarom.

5. Obraz – Pod hladinou

Využitie možnosti pohybu objektu hlavy ako časti tela, ktorá animuje objekt. Keď hlava potiahne telo performerera, telo vzdoruje. Opäť rozdelenie tela performerera.

Využitie materiálu performerom. Materiál je súčasť tela performerera, zároveň tvar je zachovaný, performer komunikuje s tvarom materiálu. Vzťah materiálu k performerovi sa strieda medzi podriadeným a rovnocenným (č. 2) a (č. 1).

6. Obraz – Zrkadlo

Vyslobodenie performerera z materiálu. Vymodelovanie nového tvaru – symbolu zrkadla – z druhého konca pletiva. Performer najprv animuje obidva tvary symbolov (hada a zrkadlo). Neskôr pracuje len s jedným – zrkadlom. Vzťah rovnocenný (č. 1).

Kapitola Boj 3.

7. Obraz – Kráľovná

Modelovanie materiálu na tele (konkrétne na hlave). Materiál je súčasť performerera. Vzťah – materiál je podradený (č. 2).

8. Obraz – dva Hady

Zrušením tvaru symbolu Kráľovny ,vznikajú dva tvary objektu, dva hady. Performer narába s dvoma objektmi naraz. Vzťah je rovnocenný (č. 1), performer vníma tvar symbolu, necháva na seba pôsobiť jeho vlastnosti.

9. Obraz – Kvet

Najprv je performer súčasťou tvaru symbolu. Konkrétne spodná časť performerera (dolné končatiny), dotvára tvar lupene kvetov, ktoré sa postupne otvárajú zatiaľ, čo materiál je hlavná časť tvaru kvetu. Spoločne vytvárajú tvar symbolu. Neskôr performer uchopuje kvetinu ako objekt. Vzťah je najprv rovnocenný (č. 1), neskôr podradený (č. 2).

10. Obraz – Zbraň

Materiál sa stáva čisto predmetom bez života, ktorý performerovi slúži na dotvorenie gesta. Vzťah je výrazne podradený (č. 2).

Kapitola Samota

11. Obraz Odlúčenie

Performer prvý krát odhodí materiál. Telo je oddelené od materiálu. Vzťah performerera s materiálom je prerušený.

Kapitola Zmierenie

12. Obraz – Vietor

Performer sa vracia k materiálu. Roztočí najprv materiál. Samotný švih materiálu postupne vyvolá točiacu špirálu v performerovom tele. Telo sa roztočí do priestoru. Vzťah – materiál je nadriadený (č. 3).

13. Obraz – Prijatie

Performer sa stavia k materiálu ako k objektu. Materiál má najprv tvar symbolu dieťaťa, neskôr tvar symbolu šatstva, ktoré performer prijíma ako súčasť seba. Dochádza k symbióze. Vzťah – materiál je podradený performerovi (č. 2). Performer odchádza z priestoru. Jeho samotný akt odchodu je symbolickým gestom. Performer prijal materiál ako súčasť seba, postupuje do ďalšej úrovne putovania.

3.3 Rovnováha ako koreň telesných sôch

Ďalším dôležitým princípom, s ktorým pracujem v predstavení, je uvedomovanie si vlastnej rovnováhy.

„Rovnováha ľudského tela je jednou z funkcií súhrnného systému, skladajúceho z kostí kĺbov a svalov. Stred tela ťažiska sa mení v závislosti na vzájomnom pôsobení a pohyboch tohto komplexného systému.“¹² Pohyb v *Uroboros* pracuje s nerovnováhou v troch rovinách. V prvých troch kapitolách predstavenia s názvom **Boj** má telo presné polohy fyzických sôch, ktoré sú väčšinou v nerovnováhe. Výnimkou sú polohy kedy váha je rozložená na podlahe cez väčšiu plochu tela, jedná sa prevažne o **1. Boj** a koniec **3. Boju**. Inak od chvíle, kedy sa performer vyslobodí z uzatvoreného „embryonálnym kruhom“, sa jeho telo ocitá v nerovnovážnych polohách. Dôležitý je dotykový vnem spodnej časti chodidiel, ktorý jednak zaznamenáva zmeny tlaku na ktoré pôsobí celé telo. Tým dochádza k vybalansovaniu nerovnováhy. Zároveň v **2. Boji** hlavne spodná časť chodidiel udržuje kontakt prostredníctvom dotyku s pletivom. Časť **Samota** je založená na neschopnosti zotrvať v rovnovážnej polohe. V tejto chvíli je performer po prvý krát bez pletiva. Až prinavrátением k pletivu v obraze kapitole **Zmierenie** získava rovnovážnu polohu tela, ktorá postupne zaujme otáčavý pohyb. Týmto pohybom opäť dochádza k presúvaniu váhy s jedného chodidla na druhé, až kým nedôjde k symbolickému gestu prijatia pletiva ako súčasť performerera.

„Dynamická povaha kinestetickéj skúsenosti je kľúčom k prekvapujúcej zhode toho, čo tanečník vytvára svojimi svalovými vnemami a obrazom jeho tela, ako ho vidia diváci.“¹³ Pre mňa je nerovnovážna poloha akýmsi druhom obrazu samotného telesného boju. Telo bojuje s rozložením vlastnej váhy, aby si udržalo stabilnú polohu v priestore. Dochádza k pohybu, ktorý je statický, ale vo vnútri sa hýbe určitá časť svalov, ktoré sa musia správnu chvíľu stiahnuť a iné zas uvoľniť. Je to svalová námaha na udržanie určitej rovnováhy. Dynamika, ktorá spôsobuje zmeny nerovnovážnej polohy statických sôch, vytvára určitý konflikt napätia, ktorý podporuje celkový prejav telesnosti performerera a jeho stvárnenia v *Uroboros*.

¹² BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 76.

¹³ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s.83.

3.4 Vzťah priestoru k telu

„Priestor v geometrii vnímaný ako geometrický útvar, ktorého rozmer sa rovná priestoru v ktorom sa nachádza. Je objektívna, reálna forma bytia. Má konkrétny pôdorys, výšku, šírku, dĺžku a objem. Je pevne daný a dlhšiu dobu nemenný. Vedľa neho je tu performatívny priestor. Prináša špecifické možnosti vzťahu aktéra a diváka. Bytie aktéra či ako pohyb, zvuk, svetlo a vnímanie diváka tejto existencie v geometrickom priestore vytvára performatívny priestor. Malá zmena jednotlivého aktéra môže zmeniť tento priestor. Preformátovaný priestor je nestabilný neustále meniaci. Priestorovosť predstavenia je tvorená performatívnym priestorom a vnímanie pozorujúceho na základe stanovených podmienok predstavenia.“¹⁴

Tu uvádzam využitie priestoru v uvedených kapitolách:

- 1. Boj:** Performer si vytyčuje cestu do centra, strediska, kde sa odohrá 2. Boj.
- 2. Boj:** Je statický, o to viac sa performer snaží vyplniť priestor bytím na jednom mieste. Posiela energiu do okolitého priestoru, smermi do ktorých je natočený.
- 3. Boj:** Performer sa pohybuje po celej ploche, nie je schopný zaujať priestor. Zaujme ho v zadnom rohu, kde si na začiatku začal raziť cestu. Vytvára nový smer cesty, má stabilnú chôdzu. Chôdza má v sebe pevnú rozhodnosť (strieľať).
- 4. Samota:** Blúdenie v priestore, vyosenie tela performerera z vlastnej osi až do situácie prinavrátenia k odhodenému materiálu. Necháva sa pohlcovať priestorom.
- 5. Vzkriesenie:** Uchopenie celého priestoru rozšviháním materiálu. Neskôršie točením, ktoré končí opäť v centre. Performer odchádza z tmavého priestoru za svetlom.

¹⁴ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. s. 156.

3.5 Telo v priestore

„Utváranie a vnímanie telesnosti a ich účinku behom predstavenia závisí na dvoch faktoroch: na procese stelesnenia a fenoménu prezétnosti.“¹⁵

Erika Fischer-Lichte

Rozpínavosť tela v priestore určuje myšlienky, ktoré svojím jednaním vyjadrujem. Energia a to, kam ju posielam, určuje vnútorné napätie jednotlivých časti tela. Tým sa dostávame k telu ako telu, ktoré stelesňuje, znázorňuje, poukazuje na niečo. Stáva sa semiotickým, významotvorným telom, ktoré v tomto predstavení rozpráva často cez symbolické gestá. Zároveň je telom fenomenálnym. Telom, v ktorom sídli duch, telo ktoré vníma, môže svoje vnímanie, či myslenie rozpínať v priestore.

Telesné gestá sú pre mňa formou, kde môžem prežiť vzťah seba a symbolu. Vzťah prežijem cez pocity a z toho vznikajú myšlienky, ktoré môžu byť u každého jednotlivého pozorovateľa iné (pôsobenie jednotlivých znakov, ktoré sú vytvárané telom a materiálom nemôžu vnímať všetci rovnako; telesné gestá môžu maximálne určiť mnoho významov, ktoré vyvolávajú). Určujúce sú tvary materiálu. Tie vo mne vyvolávajú rozpínavosť v tele a tým sa jeden tvar mení do ďalšieho tvaru – do symbolického gesta.

3.6 Dynamika a rytmus

„Dynamika by mala byť obecnstvu zdieľovaná vizuálne, pretože len dynamika je schopná výrazu a zmyslu.“¹⁶

Rudolf Arnheim

¹⁵ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. s. 110.

¹⁶ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 83.

Dynamika je pre mňa napätie, ktoré autor vloží do tvarov hmoty s ktorou pracuje a tak vytvára živosť svojho diela. Tak isto pristupujem k pletivu, s cieľom uchopiť svoju dynamiku pohybu v nehybnosť určitých symbolických gest. Je to práca s uvoľňovaním a napínaním svalov, ktoré vychádzajú z emočného prežitku.

Chovanie človeka aktivizuje a deaktivizuje emócia. Preto je dynamika emócií pre herca dôležitá. Performer by sa nemal stratiť vo svojej svalovej sile rovnako ako by sa nemal utopiť vo svojom afekte. Schopnosť pracovať s napätím je prejav určitej pohybovej kvality. Z psychofyzického pohľadu, poloha, ktorú performer zaujal, môže rozladiť, vyvolať obavy a strach, spútať rozum alebo dodať klud. Dôležitá nie je poloha, ale to, ako je pri nej rozložené svalové napätie. Aby mohol performer tvoriť napätie, je potrebné si uvedomiť psychofyzické uvoľnenie. Psychofyzické uvoľnenie súvisí so správnym hospodárením tzv. mäkkých a tvrdých síl za vyváženého držania tela a harmonického dýchania. Schopnosť nuancovania napätia súvisí so schopnosťou temporytmicky profilovať život performerera na javisku a zapojiť ho do plánovito vystavaného temporytmického tvaru inscenácie. Uvoľnenie je súlad medzi psychologickým, fyziologickým a biologickými zákonitosťami performerovho prejavu v súlade s prežitkom subjektívneho času performerera a dramatického času hry. Uvoľnenie, o ktorom píšem, nemá nič spoločné s pasivitou a nie je ani relaxačné. Je organickým sústredením a primeraným dávkovaním síl, ktoré oscilujú okolo rovnovážneho streda, do ktorého keď sa dostanú, tak by nemali zotrvať definitívne. Vtedy si performer uchováva živosť na javisku.¹⁷

V *Uroboros* má divák často možnosť vidieť nehybnosť. Zastavenie pohybu, aby mohol vyznieť jeho samotný symbol. I keď sa na prvý pohľad môže zdať, že došlo k zastaveniu tela, vo vnútri tela performerera sa odohráva neustále vyvažovanie mäkkých a tvrdých síl, ktoré nachvíľu našli vyváženosť cez svoju odlišnosť. A tak spôsobujú svojou nevyváženosťou jedna k druhej chvíľkový vyvážený vzťah, ktorý sa zhmotnil v telesné statické gesto. Henri Matisse k tomu píše, že „*nehybnosť nie je prekážkou pocitu pohybu. Je to pohyb postavený na úroveň, ktorá zo sebou neunáša divákovo telo ale zameriava sa na myseľ.*“¹⁸

¹⁷ Srov. KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*. Praha: Akademie múzických umění, 1998.

¹⁸ BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000. s. 79.

V *Uroboros* používam výraz na základné protikladné energie s ktorými pracujem, sila a krehkosť. Ich pomenovanie vyšlo zo subjektívneho emočného prežitku materiálu a jeho vlastností. Jeho sila, vlastnosť pevnosti a zároveň krehkosť, vlastnosť poddajnosti, vytvárajú určité tvary, ku ktorým si ako performer vytváram vzťah, pre ktorý je typická určitá energia. Pre mňa sú pomenovaní týchto základných energií dôležitá pre uchopení dynamickosti a naproti tomu rovnováhy plastických sôch v *Uroboros*. Sú tvrdou a mäkkou energiou.

S tým súvisí aj rytmus predstavenia. Rytmus je pre mňa tvrdá a mäkká energia zorganizovaná cez dynamiku performerových emócií. Tým myslím rytmus performerera, ktorý je navyše ovplyvnený rytmom spevu a zvuku. To všetko spoločne vytvára výsledný rytmus *Uroboros*.

3.7 Zvuková a scénografická zložka

V ďalšej časti práce rozoberiem zvukovú a scénografickú zložku predstavenia. Scénografia je z hľadiska kostýmu a rekvizít veľmi jednoduchá. Kostým je priliehavý elastický, telovej farby. Umožňuje voľnosť pohybu a zároveň zdôrazňuje plasticnosť telesného vyjadrovania. Nie je teda vizuálne výrazný. Jedinou rekvizitou je zmienený materiál, záhradnícke pletivo. Preto sa v ďalšom rozbere vizuálnych zložiek sústredím predovšetkým na svetlo a light-design. Hudobnú stopu rozoberiem z hľadiska spevu a zvuku.

3.7.1 Spev – Zabudnutá časť mňa samej

Spevu v predstavení sa sólovo zhostila Soňa Jelinková, ktorá je zároveň jeho spoluautorkou. Ustálená zvuková štruktúra, ktorá vznikla v spolupráci s pohybovou zložkou, taktiež pracuje v predstavení s improvizáciou (podobným spôsobom, ako performer má improvizáčne plochy v rámci pohybovej dramaturgie). Pohyb a spev spolu živo komunikujú a rozvíjajú dejovú linku. Ako analógiu využijem časť z rozprávky *Pútnik* od Vereny Kast. Tento rozprávkový akt je metaforou, ktorú spev

v predstavení *Uroboros* prezentuje. Voľno povedané: Hrdinka hrá na harfu tóny, ktoré sa naučila na dne jazera. Nakoniec tóny tiahnu celou rozprávkou ako niečo čo spôsobí premenu druhých. Cez tóny vyjadruje hudbou city, textom konkrétne téma, ktoré potrebuje riešiť.

Bez toho, aby sme konkrétne určili, v akom vzťahu bude Soňa a jej spev ku mne ako k performerovi pristupovať, vyšiel nám tento vzťah prirodzene. Vychádzal aj z toho, čo vraví Erika Fischer-Lichte, keď vníma hlas vo svojej materiálnosti ako reč, bez toho, aby sa musel stať najprv označujúcim: „*Hlas neexistuje, pokiaľ neznie, neprežije výdych, ktorý s ním opusti telo, jeho trvanie je pominuteľné a obnovuje sa až s ďalším výdychom. Hlas prehovára k divákovi cez existenciu vlastného bytia vo svete a oslovuje v existencii bytia vo svete svojich poslucháčov. Vyplňuje priestor medzi nimi, formuje ich vzájomné vzťahy, vytvára medzi nimi spojenie.*

Prostredníctvom hlasu sa ten, kto hovorí v prípade, ten kto spieva, dotýka toho kto počúva.“¹⁹ V *Uroboros* Sonin spev využíva nekonkrétny jazyk vychádzajúci s jej vlastnej štylizácie slabík. Je to hlas, ktorý sa vynára z jej vnútra. Hlas ktorý volá po tom, čo bolo zabudnuté. Ja ako performer vnímam v predstavení Sonin hlas ako sprievodca, smerovateľa, ktorý má navádza pokračovať, vytrvať, nevzdávať sa.

Prístup Soni k hlasu je analogický s tým, čo myslí Clarisa Pinkola: „*Pokiaľ budeme spievať pieseň, môžeme povolať psychické pozostatky divokej duše a opäť ju vyspievať do vitálnej formy.*“²⁰

Identifikujem prvky, ktoré Soňa Jelínková v rámci uchopenia svojho hlasu využíva, pomenovaním cez elementy. Element vody jej slúži ako imaginačná sila na zaplnenie priestoru, ako voda naplňuje nádobu. Element ohňa je pre ňu určitý bod hlasovej rovnováhy, aby nedošlo k príliš veľkej hlasovej expanzivite do priestoru. Jej motiváciou je, že udržuje svoj hlas ako žena udržuje domáci oheň. Zem je pre ňu *Mono no aware*²¹, pominuteľnosť, ktorá sa v hlase odráža a neustále navracia. Zem ako element rodiaci nové plody, zároveň primajúci odumreté. Vzduch ako určitý druh slobody. Je prvkom hlasu, ktorý vyvoláva divokosť a spontánnosť, zároveň výrazne obsahuje element lásky, ktorý provokuje k činu, snaží sa vyvolať zvieracie pudy.

¹⁹ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. s. 187.

²⁰ PINKOLA, E. C. *Ženy, ktoré behaly s vlky*. Praha: Pragma, 1999. s. 35.

²¹ Japonský pojem vyjadrujúci pominuteľnosť.

V rámci chronológie uvediem, že ma na začiatku príbehu Sonin hlas nežne hladí, povzbudzuje, aby som urobila prvý krok a dostala sa von z obrazu symbolu embryonálnym kruhom. Ku koncu 3. Boja, keď sa objaví obraz „Zbraň“, je miesto, kde prestávam počúvať Sonin hlas. V tejto chvíli sa hlas rozhnevá, že som vyšla s cesty a snaží sa ma agresívne prinavrátiť, vyvolá hnev aj vo mne ako v performerovi. Ja umlčujem hlas cez zdeformovanie materiálu a jeho odhodenie. V časti Samota sa hlas vytratí, zmizne. Postupne ho začnem prinavracat' prostredníctvom pohybu točenia. Tým sa k nemu navraciam, snažím sa ho akoby pohladať, tak ako ma spev hladil na začiatku.

3.7.2 Zvuk

Zvuk vytvára atmosféru, ďalšiu zložku, ktorou je prežitok performerera ovplyvnený.

Tvorcom zvuku v *Uroboros* je hudobník Václav Hruška. Ten využíva elektronické média, ktoré modifikujú hlas Soni Jelínkovej do hlasitejšej alebo fragmentárnej podoby a rozdeľuje ho v priestore. Zároveň pracuje s elektronickou gitarou.

Vzťahy v predstavení sa prelínajú. Raz je to spev, ktorý vedie pohyb a zvuk, inokedy je to pohyb, ktorý vedie zvuk a spev. Môže vzniknúť priestor, kedy jeden z aktérov počúva, sleduje zvyšných dvoch. To znamená, že napríklad spev vedie pohyb, zvuk sleduje. A naopak hudba vedie pohyb, speváčka sleduje.

Pretože mojou hlavnou skúmanou zložkou v tejto práci je pohyb, nie je priestor podrobnejšie rozvíeť prepájania zvuku, hlasu a pohybu. Všetky zložky hrajú dôležité miesto pri zmenách rytmu v predstavení a rozvinutí abstraktnej dejovej linky.

Spontánne na seba reagujú v zmysle, ktorý je vysvetlený vyššie.

Vzťah pohybu, spevu a zvuku je vzájomne závislý, snažíme sa vzájomne viesť lineárnou kostrou príbehu. I keď je pohybová kostra stanovená, celkové stvárnenie symbolov pohybovými gestami ,závisí tak ako na speve tak i na zvuku. Spev a zvuk reagujú, ako na nich pôsobí jednotlivé gesto. Vyjadrujú sa k nemu a performer vníma, ako na nich gesto pôsobí.

3.7.3 Svetlo – Vidieť v tme

Svetlo v predstavení je minimalistické a pracuje i s tmou. Zmeny jednotlivých svetelných nálad nastávajú po dlhých dobách. Niekedy sa divákovi môže zdať, že performer sa mu stráca v tme. Tento prístup k svetlu je zámerný. Téma odlúčenia je taktiež o potrebe naučiť sa vidieť v tme, kde sa nám postupne cez tmú ukáže svetlo. Lightdesignerom predstavenia *Uroboros* je David Prokopič. Vytvoril svetelný scenár, ktorého súčasťou bolo využitie čiernych zamatových závesov, pokrytie zadnej a bočnej strany, aby sa svetlo nerozptyľovalo. Svetlo sa tak koncentruje vo vyhradený priestor, kde má nastať odokrytie intimity. Najviac plný priestor svetla je v obraze Vietor. Plocha, ktorá bola ponorená po celý čas v tme, sa celá rozsvieti. V tomto obraze je dovolená improvizácia aj pre light design. Až do situácie, kedy sa performer zastaví. Potom ostane svietiť len svetlo v ľavej diagonále. Vytvára svetelnú cestu, do ktorej performer odchádza a tým vytvára integrálnu súčasť tvorby priebehu. Tento svetelný nápaditý spôsob komunikuje tak ako s obsahom, tak s divákom.

4. NAPLŇOVANIE

4.1 Improvizácia

Improvizácia bola súčasťou procesu pri vytváraní *Uroboros*. Zároveň je neustálou dôležitou zložkou predstavenia pri prepájaní zvuku, spevu a pohybu.

Každá repríza predstavenia si uchováva pohybovú štruktúru, obsahujúcu symbolické gestá. Štruktúru znakov, ktorých význam sa mení nielen podľa stanovenej dramaturgie, ale taktiež v závislosti na improvizácií. Ďalšie významové zložky predstavenia – v prvom rade spev a zvuk – reagujú na pohyb a znaky, ktoré telo s materiálom vytvára. Pohyb performerera je dominantný, on určuje tvar znakov, no zároveň sa necháva ovplyvňovať. Pohyb tela vytvára určitú kosť, ktorá je osnovou príbehu, ale samotná intenzita určitých symbolických gest môže byť zakaždým rôzna. Závisí jednotlivo od zvuku, spevu, performerera i diváka, akú energiu pohyb performerera poniesie a ako ju zdieľať v spoločnom priestore. Hlavnými aktérmi sú zvuk, spev a tanec. Kapitoly 1. Boj, 2. Boj, až po záver kapitoly 3. Boj, majú presne stanovený pohyb. Koniec 3. Boja a 4. časť Samota sú založené na princípoch, s ktorými pracujú, ale nemajú stabilnú štruktúru pohybu. 3. Boj vychádza z princípu rozpínania do konkrétnych smerov priestoru cez symbolické gesto kvetiny. V 4. časti je naopak performer priestorom pohltený. Necháva si vnútorné napätie prevažne v sebe, vŕaha sa sám do seba. Improvizuje s týmto pocitom „pohlčovania priestorom“, s cieľovým bodom prinavrátiť sa k odhodnému materiálu. Posledná kapitola 5. Vietor využíva pohyb točenia. Telo si uchováva princíp točenia, ale horná časť tela, najmä hrudník a vrchná časť končatín improvizuje. Hrudník využíva triple design²², odklony a záklony nasmerovaných dopredu a dozadu zároveň do bočných strán. Ruky sú v kontakte s materiálom, vyrovnávajú ho a v zapätí opäť deformujú. Transformujú ho do symbolických gest. Čas točenia je neurčitý, priemerne sa zatiaľ pohybuje cca. 7 min.

Celkovo sa na improvizáciu zameriam ako na možnosť nájdenia svojho autentického pohybu, kedy sa človek vzdiali od naučených spôsobov, ako pracuje so svojím telom.

²² Princíp, pomenovaný Etienneom Decrouxem v rámci techniky Mime Corporel, kedy sú pozície tela v priestore geometricky rozčlenené skrze rotácie, náklony a hĺbky pohybu.

Môžeme nájsť vlastný autentický pohyb, latentne prítomný v našom tele. Telo si pamätá viac ako myseľ. Je častá myšlienka s ktorou pracuje japonské tanečné divadlo Butó. Ja som takto v sebe objavila záverečný pohyb točenia v *Uroboros*. Síce sa kruh a točenie objavovalo v tomto predstavení už aj pred tým, no k točeniu tela v priestore som prišla až na záver. Poznanie, že moje telo je schopné udržať tento rotujúci pohyb a vytvára určitý stav spokojnosti som objavila cez improvizáciu. Bolo to v období, keď som dokončovala príbeh *Uroboros*, kde som rozberala tému odlúčenie. V januári v roku 2014, keď som začínala túto tému odlúčenia v sebe otvárať, by ma nenapadlo, ako ďaleko zájdem, aby som jej porozumela. Pre mňa je to téma, ktorá vyvoláva z odlúčením určitý druh bolesti. Potom, ale prináša novú radosť z poznania. Moja posledná obeť, aby moje otázky na túto tému získali odpoveď cez pohyb, prišla nečakane z osobného života. Kvôli bolesti z opustenia blízkej osoby prišiel pocit smútku, ktorý zalial moje telo. Zrazu som sa zasekla, tému som prestala rozoberať. Téma v tomto období začala rozoberať mňa. Stála som pred rozhodnutím prijať odlúčenie, prijať to čo prichádza po ňom. Začala som improvizovať, zabudla na celý doposiaľ vytvorený koncept do tej miery, že som bola ochotná sa ho vzdať (v snahe nájsť nový, pokračovať). Z improvizácie vyšiel pohyb točenia a v ňom kľúč k prepojeniu záveru a ostatných doposiaľ vytvorených častí predstavenia. Jerzy Grotowski hovorí: „... *morfémami sú impulzy, ktoré stúpajú zvnútra tela, aby sa dostali von*“.²³ Improvizácia mi tak pomohla nájsť rozuzlenie dramaturgie a tým sa pre mňa potvrdila jej funkcia ako základného kamene pri vytváraní autentického umeleckého diela.

4.2 Na hranici formy a obsahu – symbol

Pre presnejšie pochopenie nasledujúcej časti podotknem, že symboly, ktoré spomínam v tejto diplomovej práci rozoberám predovšetkým z pohľadu symboliky a psychológie. Som si vedomá, že v semiotickom a divadelno-semiotickom pojmu tvoria symboly súčasť štruktúry znakov. Pre túto prácu je však dôležité určiť symboly k ohľadu vytvárania inscenácie a živých aktov v každom jednotlivom reprízovaní.

²³ GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, 1999. s.67.

V tomto zmysle teda riešim symboly a vychádzam pri tom predovšetkým z definície Vereny Kast:

„Slovo symbol pochádza z gréckeho slova ‚symbolon‘, čo znamená poznávacie znamenie. Symbol je viditeľným znamením neviditeľnej skutočnosti. Môže mať dve roviny vo vonkajšom svete sa môže prejavovať ako niečo vnútorné, vo viditeľnom ako niečo neviditeľné, v telesnosti ako duchovný aspekt,... Pri interpretácií pátrame vždy po neviditeľnej realite, ktorá je za viditeľnou realitou, a hľadáme medzi nimi spojenie. Symbol sa vyznačuje prebytkom významu, pričom túto významovú bohatosť nemôže nikdy vyčerpať. Symbol je naproti znaku menej racionálny, nie je možné ho úplne pochopiť, je preplnený významami, ďaleko viac súvisí s emóciou. Preto sa stáva predmetom duchovných dejín, náboženstva, umenia atď.“²⁴

V štruktúre predstavení *Uroboros* sú obsiahnuté emócie, z ktorých vychádza pohyb. Pohyb dotykom s materiálom vytvára vzťah. Vzťahom tela k objektu vytváram symbolická gesta. Gestá, ktoré odpovedajú určitým archetypálnym symbolom. Aby som parafrázovala psychológa C. G. Junga, každý archetyp je vo svojej podstate nevedomým psychickým faktorom a preto je naprosto nemožné preložiť jeho obsah do intelektuálnej podoby.²⁵ Mojmím cieľom v tejto kapitole preto nie je vysvetliť konkrétne symboly, ktoré sa v *Uroboros* vyskytujú. Vzhľadom k tomu, že študujem pohyb a mojmím výrazovým prostriedkom je telo, nie je ani v mojih schopnostiach pustiť sa do odhaľovania symbolov v rámci semiotiky. Svoj prístup k symbolom v *Uroboros* opriem o vnímanie symbolov cez vzťah prežívania k nim. Ide mi o poukázanie na určitý druh vnímania, ktoré mi symboly otvorili a ako mi ho otvorili. Na jednej strane môže byť symbol vyjadrenie toho, čo nás brzdí, na strane druhej životná téma, ktorá smeruje do budúcnosti. Ja uvediem konkrétny príklad na symbole hada.

4.2.1 Symbol hada

Vzhľadom k mojej kresťanskej výchove vstúpil symbol hada do môjho vedomia viac negatívne ako pozitívne. V rámci detstva sa k samotnému zvierat'u u mňa vypestoval

²⁴ KAST, V. *Dynamika symbolů*. Praha: Portál, 2014. s. 23.

²⁵ FRANZ, M. L. von. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál, 2015. s.15.

odpor. Neskôr som sa však začala pýtať sama seba, prečo sa na symbol hada a vôbec aj na samotné zviera pozerám čisto negatívne? Prečo mám s neho strach? Je strach, ktorý mám vnuknutý, spôsobený výchovou? Je generačný? Je ten strach opodstatnený?

Začala som symbol dôkladne skúmať. Zoznámila som sa s jeho výklady v iných kultúrach a náboženstvách. V rámci egyptskej mytológie je konkrétne kobra uctievaná ako symbol múdrosti, v gréckej mytológii symbol plodnosti, zároveň symbol hada ako strážcu ríše mŕtvych. Indickým vysvetlením symbolu je sila. Jung hada vnímal ako inštinktívnosť. Narušilo sa moje vnímanie symboliky hada a začala sa zoznamovať aj s vlastnosťami samotného zvieraťa. Cez toto zviera som objavovala, čo je môj strach, odkiaľ prichádza. Čo mi môže priniesť, čo odnieť. Narušovala som svoj vžitý predsudok k zvieraťu, a to doslova. Spoluautorka Soňa Jelínková chová v akváriu užovku Moiru. Mala som tak možnosť zistiť, čo mi robí dotyk hada, keď sa plazí po mojom tele. Bol to zážitok, kedy telo bolo v napätej „ostrážitej pozornosti“. Zároveň sa však moje telo postupne uvoľňovalo pod tlakom jemne sa plaziaceho tvora. Cítila som, že má väčší strach on so mňa, ako ja z neho. Bol jemný a jeho pohyby boli opatrné a presné. Nešla som cez nič, čo by mi bolo extrémne nepríjemné. Snažila som sa nachádzať nové telesné polohy cez vlastnú existenciu, keď nie je v pohodlí telo ani psychika. Spoznávať cez takýto telesný zážitok život, ktorý je neustále v pohybe. Nenechať sa vnútorne zastaviť postojom jednej skupiny, ktorou sa vedome, či nevedome necháte ovplyvniť, a jej názorom, ktorý je k danej téme definitívny.

Prostredníctvom zážitku so zvieraťom som získala vnútornú intenzitu prežitku k symbolu hada. Narušilo sa doposiaľ nadobudnuté vnímanie, v mojom konkrétnom prípade kresťanské, symbolu hada. Mobilizovalo sa telo, ktoré našlo vnútorný vzťah k symbolu hada. Svoj prežitok som potom cez improvizáciu na skúškach transformovala do konkrétnych telesných gest, špecifických pre *Uroboros*. Fakt, že vychádzam z vlastných zážitkov je zároveň prepojené so zážitkov k druhým. V predstavení *Uroboros* pracujem s uvedomovaním si vlastnej identity cez určité princípy, ktoré slúžia k prežitku uvedomovaním si jednotlivca v hľadisku performerom na scéne. Vytvára sa teda vzťah účinkujúci a prehliadací, skrze ktoré môže dôjsť k vlastnému uvedomovaniu si seba a sveta, ktorý vzniká v priestore.

4.2.2 Ďalšie symboly

Hlavné symboly, s ktorými pracuje línia príbehu, sú zdrojom pre vzniknutie symbolických gest v tele vo vzťahu k materiálu. Uvádzam najdôležitejšie symboly s významom, ktorý pre mňa nadobudli v predstavení *Uroboros*.

Embryonálny kruh (prepojenie symbolu embrya a kruhu): Má dôležitý dramaturgický význam. Narodením si začína človek raziť svoju cestu na zemi. Symbolizuje začiatok životnej púte.

Jednohlavý had: Symbol strachu v negatívnom aj v pozitívnom zmysle. Strach ako radca, učiteľ, strážca. Závisí predovšetkým na nás, čo sme schopný uniesť. Čo sme schopný ustáť.

Dvojhavý had: Rovnováha.

Kvet: Porozumenie, naplnenie.

Vietor: Element, ktorého sila dokáže prebrať veci opäť k životu. Sila vetra dokáže priniesť na suchú neúrodnú zem, vlhkosť, nové semienka a s nimi potrebné živiny, aby začali klíčiť a urodil sa život.

Vedľajšie symbolické gestá, ktoré sa v predstavení *Uroboros* objavujú, sú ešte

Kráľovná, Duch, Zrkadlo, Motýľ, Matka s dieťaťom, Zbraň v podobe luku, Dieťa.

Cez symboly *Uroboros* komunikuje svoj obsah. Obsah tak určuje formu, ktorá určuje komunikáciu obsahu v priebehu predstavenia. Ide o telesné stvárnenie symbolu a potvrdzuje to tézy, že „*používanie symbolov malo vo vývoji človeka kľúčový význam. Stálo u zrodu, mýtov reči, umenia i vedy.*“²⁶ To odpovedá môjmu vnímaniu umenia, ktoré je pre mňa filozofiou, cez ktorú spoznávam seba a svet okolo.

²⁶ GARDNER, H. *Dimenze myšlení*. Praha: Portál, 1999. s.39.

4.3 Od rozprávky k rituálu

*„Mojím cieľom je navodiť taký duševný stav, v ktorom pacient začína experimentovať so svojím bytím. Kde nič nie je raz a navždy dané a beznádejne skamenené. Stav plynutia, premeny a vývoja.“*²⁷

Carl Gustav Jung

*„Brecht kedysi výstižne postrehol, že je síce pravda, že divadlo sa začalo od rituálu, ale divadlom sa stalo vďaka tomu, že prestalo byť rituálom.“*²⁸

Jerzy Grotowski

Na začiatku tvorby predstavenia *Uroboros* som chcela robiť rozprávku. Vychádzala som z rozprávok, nechala sa inšpirovať jednotlivými archetypálnymi symbolmi a rozprávkovými situáciami. Ohniskom zrodu predstavenia bola potreba zodpovedať si na určité otázky na tému odlúčenie. Postupne som si začala odokryvať významy určitých archetypálnych symbolov, ktoré ku mne prichádzali. Buď v rámci skúšania s pletivom, v rozhovoroch so Soňou alebo prostredníctvom sledovania svojich snov či v bežných situáciách života. Potreba odhaliť vzťah k symbolom, ktoré sa v predstavení otvárajú, sa mi preniesla do celej mojej osoby. Či som bola v procese tvorby alebo som oddychovala s kamarátmi či s rodinou, symboly som cítila sprítomnené neustále. Bol to proces vzniku predstavenia, ktorý sa stal súčasťou celej mojej osoby. To neznamená, že by som nebola schopná oddychovať a neriešiť tému predstavenia. Vedela som sa vzdialiť, vypnúť od procesu vytvárania, ale stávalo sa, že prišla situácia v ktorej som zaujala určitý postoj jednania. Prekvapovala som sama seba a zároveň nerozumela, prečo tak konám. Neskôr, keď som nad tým rozmýšľala, som si svoje konanie vysvetlila ako určitý prejav môjho vzťahu ku konkrétnemu symbolu. Vedela som, že predstavenie *Uroboros* bude veľmi osobné a cítila som potrebu ho spraviť. Postupne som však s vnútornou potrebou vzniku tohto predstavenia začala rozumieť viac potrebe rozprávať o téme Odlúčenia pre okolie, pre divákov. Z autoterapeutickej roviny som sa dostala do roviny sociálnej a mimo výpovedi osobnej som začala riešiť možnosť výpovede obecnej. Uchopiteľnej

²⁷ KAST, V. *Dynamika symbolov*. Praha: Portál, 2014. s. 40.

²⁸ GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, 1999. s. 71.

pre ostatných, aby som vytvorila možnosť nahliadnutia druhým do seba cez tento príbeh.

V duchu blízkeho užívaniu gest v *Uroboros*, dospeli (pravdepodobne nezávisle na sebe) filozof Gilbert Durand a C. G. Jung k záveru, že najarchaickejšia forma archetypov je rituálne gesto. V *Uroboros* sme pracovali so symbolickým gestom, ktoré vychádzalo z archetypálnych symbolov. Samotná linka predstavenia bola zložená z gest. Malo to teda k rituálnemu gestu veľmi blízko.

Ďalší významný bod je analógia mojej cesty od osobného zážitku k predstaveniu s vývojom od zážitku k rituálu a od rituálu k rozprávke. V knihe *Primitívna kultúra* od Edwarda Brunetta Tylora sa môžeme stretnúť s tvrdením, že zvyškom starého rituálu sú rozprávky. Rituál umrel, ale príbeh prežil vo forme starej rozprávky. Podľa psychologičky Marie Louise von Franz tu kľúčovú rolu vytvára archetypový zážitok. Uvediem tu jeden z jej príkladov na ktorom toto tvrdenie objasním.

„Osamelý lovec kedysi zastrelil obzvlášť krásneho orla. Opatrne si ho odniesol domov a tam si ho vypchal. Začal mať pocit viny. Čas od času mal pocit že by mu mal priniesť nejaké jedlo. Raz sa dostal pri love do snehovej búrky. Schúlil sa k zemi a zrazu zbadal dvoch mužov s palicami, na ktorých mali nalepené perá. Muži na sebe mali zvieracie masky a prikázali mu, aby šiel s ihneď s nimi. A tak sa v snehovej búrke veľmi rýchlo postavil a išiel s nimi. Prišli do dediny z kadiaľ vychádzal neznámy zvuk. Spýtal sa, čo je to za zvuk. Jeden z mužov odpovedal: ‚To je tlkot materského srdca‘. Zobrali ho do dediny a priviedli k vznešenej žene v čiernom. V tej chvíli spoznal, že je to matka orla, ktorého zastrelil. Orlia matka mu povedala, že si nesmierne cení obeti, ktoré prináša jej synovi, želá si aby v tom pokračoval. Taktiež mu povedala, že by mu rada ukázala celý svoj národ (boli to ľudia, čo na seba vzali orliu podobu), ktorý mu predvedie sviatok orla. Lovec si mal slávnosť dobre zapamätať, aby ju po návrate mohol celú pretlmočiť svojmu kmeňu. Orlia matka si želala, aby lovcov kmeň slávil túto slávnosť každý rok. Keď orlí národ predviedol lovcovi svoju celú slávnosť so všetkými zvykmi, lovec sa opäť ocitol v snehovej búrke. Bol ako omámený a na pól zmrznutý. Dotiahol sa späť do svojej dediny, zhromaždil mužov a všetko im vyrozprával. Od tej doby sa sviatok orla slávi presne spôsobom ako ho lovec vyrozprával...²⁹.

²⁹ FRANZ, M. L. von. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál, 2015. s. 26-7.

Ked' sa na lovcove správanie pozrieme z psychologického hľadiska. Môžeme povedať, že lovec mal určitý druh výčitky z toho že zastreľil orla. Preto začal prinášať obety, keď sa ocitol v snehovej búrke, zablúdil. Dostal sa do stavu pomrazenia, do bezvedomia, kde sa mu skrze jeho pocity k svetu zhmotnili silné obrazy. Obrazy ktoré boli pre neho tak silné, že i po prebudení, bol schopný tvrdiť, že je to pravda. Po prebudení zbadal okolo seba stopy, ktoré neboli identifikovateľné kvôli snehovej búrke. Lovec ich prisúdil neznámym mužom so zvieracími maskami.“

Toto je jeden spôsob, ako rituál môže vzniknúť v primitívnych kmeňoch. Je to rituál, ktorý má slúžiť k ďakovaniu, oslave prírody, konkrétne vtákov. Prišiel z určitej potreby, ktorá vznikla z negatívnej emócie lovca k sebe samému cez vlastné konanie. Potreba vyrovnať sa s touto emóciou spôsobila v ňom popud zorganizovať hromadnú slávnosť, rituál pre vtáctvo. A tým sa negatívna emócia lovca k jeho činu vyvážila v pozitívnu cez skupinovú oslavu. Bola to potreba spoločne zdieľať a uctiť krásu vtáctva. Zároveň samotným rituálom spôsobí, možno v jednotlivých lovcoch, že ich rozhodnutie pri love bude správne v rámci ich prirodzeného jednanja.

Uroboros je uvedenému príkladu veľmi podobný a v našich podmienkach ide o pokus o rituál – vzhľadom k mojej vlastnej potrebe zaznamenať schopnosť vedieť sa rozlúčiť (ako dôležitá súčasť témy odlúčenie). Čo prichádza s rozlúčením a čo s ním odchádza. Je to prežívanie na tému odlúčenie, za pomoci symbolov a vlastnej telesnosti. Keďže diváci môžu byť zúčastnený, sledovať toto prežívanie vlastnej existencie performerera, podieľajú sa na samotnom prežitku. Stávajú sa jeho súčasťou, cez vlastnú prítomnosť sú súčasťou. Závisí od jednotlivca, akú energiu do priestoru prinesie, s akou energiou bude vnímať, zároveň ako na seba nechá pôsobiť samotné prežívanie performerera, ktorý sa snaží v sebe prijať odchádzanie. A s ním zmenu, nový začiatok. Ja sama v sebe vyvolávam schopnosť zotrvať, plynúť, nechať sa viesť. Prijímať odchádzanie a sním súvisiaci príchod. Je to snaha zaznamenať prvotný krok k zmiereniu k odlúčeniu.

4.3.1 Pokus o rituál

„Pôvod divadla sa väčšinou vo viacerých údajoch zhodne ako v pôvode v náboženských obradoch. ‚Scenáre‘ rituálov často obsahujú smrť boha, ktorý umrel

aby mohol opäť ožiť. Rozdelenie roli medzi herca a diváky, ustanovenie mýtického príbehu, voľba špecifického miesta pre toto stretnutie. To všetko postupne premenilo rituál v divadelnú udalosť. Rituál teatralizuje, zdivadelňuje mýtus, ktorý stelesňujú a vedú slovom kňazi podľa nemenného rádu: Úvodní rituály pripravujú obeť, záverečné rituáli pripravujú návrat do každodenného života. Výrazovými prostriedkami sú silne kodifikovaný tanec, mimika a gesto, spev a na záver slovo.“³⁰

Tieto informácie nájdeme v Divadelnom slovníku, zatiaľ čo Jerzy Grotowski sa vyjadruje o rituály primitívnych kmeňov: „*Pre Európana, ktorý sleduje rituál z odstupu, to je spontánnosť, ale pre skutočného účastníka existuje veľmi presná liturgia, t.j. existuje prvotný poriadok, vopred pripravená línia, vydestilovaná z kolektívnych skúseností. Celý ten poriadok, ktorý sa stáva základom a práve od tejto liturgie sa odvíjajú variácie: je to teda vopred pripravené, ale zároveň živelné.*“³¹

Uroboros má v tomto zmysle presnú linku, ktorej sa drží, ale zároveň spontánnosť, ktorá prichádza cez improvizáciu spevu, tela a zvuku, spôsobuje neustálu premenlivosť, živosť prítomného prežitku. Takzvaná „liturgia“ slúži performerovi na navracanie sa k sebeodhaľovaniu. Grotowski používa výraz „akt spovede“. Podľa neho herec nemá hrať, ale skúmať oblasti vlastnej skúsenosti, akoby ich analyzoval telom a hlasom. V Uroboros dochádza k analyzovaniu prostredníctvom tela, v duchu, že „herec by mal vyhľadať impulzy, ktoré vychádzajú z hĺbky jeho tela a viesť ich s plnou jasnosťou k istému bodu, ktorý je súčasťou linky / liturgie v predstavení. „V okamihu keď herec tento akt uskutoční, stáva sa fenoménom hic et nunc. Nie je to ani rozprávanie ani vytváranie ilúzie, je to prítomný čas zdieľania seba samého. To čo sa deje, čo sa stane, objavuje seba, mal by to však vedieť uskutočniť zakaždým odznova. K tomu mu pomáha partitúra, aby sa nestratil. Je potrebné sa pripraviť na tento akt spovede, hit et nunc. Cestou štruktúry je potrebné dôjsť ku skutočnému aktu, čo v sebe obsahuje rozpor. „Netreba sa usilovať vyhýbať sa rozporom, naopak – podstata vecí tkvie v rozporoch.“³²

„Rituál mieri k posvätnému prevedeniu jedinečnej udalosti, je to jednanie z princípu nenapodobiteľného, divadlo neviditeľne alebo spontánne. Predavším posvätný

³⁰ PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 241-2

³¹ GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, 1999. s. 66

³² GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, 1999. s. 66

obnažený akt herca, ktorý pred zrakmi divákov vynáša na povrch najhlbšie obavy svojej duše s vierou v kolektívne vykúpenie.“³³

Je teda možné v dnešnom divadle vytvoriť rituál? A je *Uroboros* (aspoň vo svojom zámere) rituál? Na základe vyššie uvedených informácií si na obidve otázky dovoľím odpovedať áno.

4.3.2 Vyvolávanie bojových duší

„Vzťah k druhému predstavuje extázu vzťahu tela k sebe samému.“³⁴

Maurice Merleau Ponty

„Vo veľmi starých textoch sa môžeme dočítať: Sme dvaja .Vták ktorý zobe a vták ktorý sa pozerá. Jeden zomrie, jeden bude žiť. Opití existovaním v čase, zaujatí zobaním, zabúdame nechať žiť tú časť seba, ktorá sa pozerá. Existuje JA-JA. Druhé Ja je kvázi virtuálne, nie je to ani pohľad iných v nás ani ich posudzovanie. Je ako nehybný pohľad, mlčiaca prítomnosť, ako slnko osvetľuje veci – a to je všetko. Proces každého sa môže uskutočniť iba v kontexte tej nehybnej prítomnosti. JA-JA, pri prežívaní sa dvojitost' javí nie ako rozdelená, ale ako jedna úplná.“³⁵

Uroboros je tanec ceremónie existencie, neustály boj so strachom, ktorý môže viesť k naplneniu či k zániku, ku smrti a zároveň k životu / znovuzrodeniu. Boj s ničotou, ktorú performer prína za svoju a vďaka tomu dochádza k uvedomeniu, že je súčasť života a nekonečného pokračovania. Vytrvať je základné posolstvo, ktorú *Uroboros* nesie.

Performer v *Uroboros* je stav bytia, snaží sa pochopiť proces / priebeh svojho bytia. V tej chvíli ako ho pochopí sa v zmysle predstavenia stáva bojovníkom. Bojovníkom, ktorý je si vedomý vlastný proces, ako ich nazýva Jerzy Grotowski.

Je to zároveň báseň cez obrazy o hľadaní sily predkov a predovšetkým verejná ceremónia, prostredníctvom ktorej sa pokúšame prehovárať a vyvolávať.

³³ PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. s. 353

³⁴ URBAN, P. *Tělo a morální fenomenologie, Mezi Merleau Pontym a Levinasem* in *Filosofický časopis*, mimořádné číslo 2011 211. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2011

³⁵ GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, 1999. s. 198

4.4 Recepčia

„Mágia prézentnosti spočíva v bezprostrednej schopnosti predstaviteľa uvoľniť energiu tak, aby ju diváci v priestore zachytili, boli ňou ovplyvnený a nechali sa ňou formovať.“³⁶

Uroboros je prežitok vlastnej existencie cez symbolické gestá performerera v priestore. Sprítomnením sa performer odovzdáva divákovi. Ukazuje sa, aký je vo svojej podstate. Dôležitá je energia, ktorú sa rozhodne zdieľať. Cez svoju energiu si získava pozornosť diváka. V predstavení *Uroboros* divák môže sledovať performerera, ktorý sa snaží vymaniť z akéhosi večného kruhu. Neustále bojuje, až kým si neuvedomí, že boj je v ňom samotnom. Divák to môže zdieľať prostredníctvom energie performerera. Vytvára si vlastné obrazy a môže dôjsť k vlastnému sebapoznaniu. Predstavenie *Uroboros* je tak o návrate k sebe samému, túto možnosť dáva a vytvára aj pre diváka. To všetko sa odohráva tu a teraz. Aj malý pohyb alebo zvuk môže byť dôležitý – ako v priestore vytvárania, tak v hľadisku. Erika Fischer-Lichte v *Estetike performativity* uvádza vyjadrenie kňaza Francisca Langa (z *Pojednání o hereckém umění*): „Zmysli sú totiž bránou k duchu, cez ne vstupujú obrazy vecí do komnaty citov.“³⁷

³⁶ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. s. 141.

³⁷ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika Performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konári, 2011. s. 277.

5. ZÁVER

Tému, ktorú som na začiatku predstavenia v sebe riešila, mi priniesla ďalšiu otázku, tému viery zotrvať. Výber témy je pre mňa dôležitý, pretože so sebou prináša určitú energiu emócií, s ktorými sa ja ako autor mám potrebu konfrontovať. Rozhodla som sa byť autorom v divadle, teda robiť autorské divadlo. Jedna z ciest, ako sa priblížiť k téme, je ísť cez seba. Cez spoznávanie a konkretizovanie svojich pocitov postupne odokryjeme tému, ktorú je potrebné riešiť, ku ktorej je potrebné sa vyjadriť.

To, že vychádzam z vlastných prežitkov, je zároveň prepojené s prežitkami k druhým. V predstavení sa vytvára vzťah účinkujúci a prizerajúci, cez ktorý môže dôjsť k vlastnému uvedomovaniu si seba a sveta, ktorý vzniká v priestore. Ako vraví Verena Kast: „*Vzťahy a individualitu nie je možné od seba oddeliť.*“³⁸ Keď sa autor rozhodne ísť touto cestou nachádzania a uvedomovania si témy, mal by byť opatrný a neustále balansovať medzi zvedavosťou vlastnou a zvedavosťou ostatných. Postupne je tu možnosť objaviť tému, ktorou je dôležité sa zaoberať. Ja pracujem dosť často s abstrakciou. Ale o to viac som schopná tému precítiť. Porozumieť jej a zároveň ju nechať otvorenú pre ostatných, aby mohli zacítiť jej silu pôsobenia a rozhodnúť sa, či sa na nej chcú podieľať. Umenie je totiž pre mňa filozofiou spoznávania seba cez tvorbu a cez druhých. Cez tvorbu sa spoznávam, vytváram si určité body cesty, ktoré sa snažím nasledovať a tie sa cez vzťahy s druhými rozširujú a naplňujú. Týmto predstavením som našla druh pohybu točenia, ktorý som začala skúmať a ktorým sa nechávam viesť v rámci ďalšieho pokračovania mojej tvorby pre šírenie témy **viera zotrvať**.

Na začiatku som sa zaoberala rozprávkami a ich skrytými posolstvami. V rámci vývoja sme dospeli k pokusu o rituál - vyvolávať krásu v nehasnúci život. Možnosť uchopiť silu tejto témy mi pomohla forma. Forma, ktorú som sa snažila skúmať a porozumieť jej, sa stala pre mňa v tomto predstavení určitým druhom slobody. Slobody, kde môžem kričať, čo cítim, a zároveň to nie je hysterický či zúfalý výkrik. Forma, ako Grotowského „liturgia“, určité stanovené pravidla, o ktoré sa môžete

³⁸ KAST, Verena. *Dynamika symbolov*. Praha: Portál, 2014.s.84.

pridržiavať, aby ste sa nestratili vo vlastnom afektívnom prežívaní a zvládli uchopiť posolstvo témy, ktoré cítite už nazačiatku.

Použijem jednoduchý príklad nalievanie vody do pohára ako metaforu na vyzdvihnutie funkcie formy. Nalievam vodu do pohára. Performer nalieva napätie, cez svoje bytie vo svete. Voda je materiál – pocity, myšlienky, s ktorými sa chce podeliť. Pohár je forma.

Keď hostiteľ chce ponúknuť smädného hosťa vodou, naleje ju do pohára. Vďaka funkčnosti pohára sa smäd hosťa uhasí. Keď hostiteľ nemá pohár, nemôže uhasiť smäd hosťa. Môže mu vodu naliať do dlane, ale aj dlaň je formou.

Tak ak v *Uroboros*. je to forma možno slobodnejšia ako by niektorý divák očakával, ale je to forma presne pre nalezene súvisiace témy – odlúčenie a viera zotrvať.

6. ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, Divadelní ústav, 2000.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.
- FRANZ, Marie Louise von. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál, 2015.
- GARDNER, Howard. *Dimenze myšlení*. Praha: Portál, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, 1999.
- HONZL, Jindřich, POKORNÝ, Jaroslav. *České divadlo 1, Jindřich Honzl o režii a herectví*. Praha: Divadelní ústav, 1979.
- HONZL, Jindřich. *K novému významu umění, Divadelní úvahy a programy 1920-1952*. Praha: Orbis 1956.
- KAST, Verena. *Dynamika symbolov*. Praha: Portál, 2014.
- KAST, Verena. *Touha po druhém, O lásce v pohádkách*. Praha: Portál, 2011.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha: Akademie múzických umění, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- PAVLOVSKY, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004.
- PINKOLA, Estés Clarissa. *Ženy které běhaly s vlky*. Praha: Pragma, 1999.
- URBAN, Petr. *Tělo a morální fenomenologie, Mezi Merleau Pontym a Levinasem in Filosofický časopis, mimořádné číslo 2011 211*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2011.

7. PRÍLOHY

Pri pobytku na workshopu *Undertaking solo performance* som s Claire Heggen urobila krátky rozhovor, ktorý ponúka lepšie pochopenie postupov workshopu i osobnosti Claire Heggen, ktorá mňa v ďalšej práci na inscenácii *Uroboros* ovplyvnila. Ako ďalšie prílohy uvádzam Filozofii Théâtre du Mouvement a životopis Claire Heggen. To všetko pre lepšiu orientáciu v inspiračných zdrojoch mojej praktickej i tejto teoretickej práce.

7.1 Životopis Claire Heggen

***1946**

Autorka, herečka, režisérka a profesorka.

Spoločne s Yvesom Marcom riaditeľka divadla Théâtre du Mouvement, umelecká riaditeľka La Ferme de Trielle (Centrum učenia v Auvergne vo Francúzsku), spoluzakladateľka Transversales – Európskej Akademii umenia a pohybu – iniciátorka a členka GLAM (sieť umenia pohybového divadla) a spoluzakladateľka a hlavná vedúca Collectif des Arts du Mime et du Geste (skupina propagujúca umenie mímu a gesta). Je taktiež bývala členka divadla Théâtre de la Marionnette v Paríži.

Profesionálna skúsenosť

Absolvovala ENSEPS (Ecole Normale Supérieure D'éducation Physique et Sportive, 1965 - 1969). Spočiatku bola profesorka tanca, telesnej výchovy a športu. Postupne sa dostala k pantomíme u dua Pinok a Matho. Štyri roky študovala v škole Etienne Decrouxa (Ecole de mime corporel Etienne Decroux), je pracovala s Moshé Pinchas Feldenkrais a taktiež sa venovala klasickeému spevu a rozmanitým formám pohybu.

V spolupráci s Yvesom Marcom založili divadlo Théâtre du Mouvement, ktoré sa zameriava na výskumný program inšpirovaný zo základov telesného mímu,

prepojený s inými druhmi umenia (tanec, divadlo, hudba, rozprávanie ,cirkus, ...) a s vedou (neurológia, psychológia a antropológia).

Autorka / režisérka – predstavenia:

Immobile (1982), Attention la Marche (1986), Encore une Heure si Courte (1989), Cities (1998), Le petit Cérou (2001), Moonshine for the Theater Ensemble of Hong Kong (2002), Blancs ... sous le masque (2004), Le chemin se fait en marchant (2005 – prize Mimos 2006).

Primaditavera so študentmi divadelneho Institutu v Barcelone (2006), Les choses étant ce qu'elles sont, tout va aussi bien que (2009), Encore une heure si courte (2011).

V spolupráci s Yvesom Marcom:

Les mutanti (1975), Tant que la tête est sur le cou (1978), Instablasix (1983), Bugs (1992), Mutatis Mutandis (1993), Si la Joconde avait des Jambes (1996), Rétrospective (1996), Faut-il.

Herecka

Zahrála si vo viac ako 60 krajinách sveta v inscenácii ako je napríklad: *Instablasix (1978), En ce temps là ils passaient (1983), Siège, ou chronique d'une peur chronique (1994), Si la Joconde avait des jambes (1996), Rétrospective (1996), Le chant perdu des petitsriens (2000), Le chemin se fait en marchant (2005), Les choses étant ce qu'elles sont, tout va aussi bien que possible (2009).*

Profesorka / akademicke skusenosti:

Jej vyuka bola vysoko uznávaná najmä vo Francúzsku (Medzinarodny institut babkárstva v Charleville-Mézières od roku 1988, na parížskych univerzitách ako napr. *Paris Sorbonne Nouvelle a Saint Denis, Ecole Supérieure d'Art Dramatique of*

Paris; na konzervatoriách v Arrasu, Amiens, Tours, Lille, Nantes, Bordeaux, Avignon), ale aj v zahraničí – Divadelny institut v Barcelone , International Workshop Festival v Londyne, Divadelny institut v Amsterdame, La Mamma, the RESAD v Madride , the Athanor Akedemii v Nemecku, ale tiež Rotterdame, Osle a Indii.

Vyučovala vo viac ako 20 rôznych krajinách sveta a svojím princípom vyučovania obohatila niekoľko konferencií a divadelných predstavení.

7.2 Rozhovor s Claire Heggen (10. 12. 2014)

Aké boli Vaše začiatky? Kde vznikol prvý záujem o divadlo, tanec?

Na začiatku som sa venovala baletu, ešte ako dieťa. Tancovala som v miestnej tanečnej škole v Casablance, v Maroku. Presťahovali sme sa tam s rodičmi keď som mala tri roky. Po návrate do Paríža som s tancom na krátky čas skončila kvôli vzdialenosti tanečnej školy od nového domova. Neskôr som začala študovať telesnú výchovu a onedlho som objavila možnosti tancovať. Tak som pokračovala v modernom tanci. Zoznámila som sa s Pinok a Matho a začala s nimi spolupracovať. V tomto období som sa dopočula o škole Etienna Decrouxa. Začala som navštevovať jeho štúdio. Neskôr som sa zoznámila s Yvesom. Začali sme spolu pracovať. Bol taktiež študentom tej istej školy ako ja.

Vy ste stretli Yvesa Marca na vysokej škole. Boli ste spolužiaci?

Nie. Študoval tú istú školu telesnej výchovy, akurát ja som v tej dobe už začínala učiť telesnú výchovu. Bol mojím žiakom (smiech). Začali sme spolu spolupracovať na jednom predstavení *La Creacion*. Yves potreboval viac skúsenosti a poznatkov o svojom pohybe. Poslala som ho do školy Etienna Decrouxa. Potom sme začali pracovať na predstavení *Les Mutants*. To sa stalo úspešným. To nás viedlo k tomu aby sme v roku 1975 založili Théâtre du Mouvement.

Ako prišiel nápad študovať u Etienna Decrouxa?

Keď som tancovala u Pinok a Matoh, pýtala som sa ako môžem byť presnejšia. Videla som hrať Etienna Decrouxa, bolo to pre mňa niečím fascinujúce, presne to čo som hľadala. Nikdy pred tým som nič podobne nevidela. Nespomínam si na názov predstavenia, ale téma bola politická. Milujem tanec je to pre mňa abstraktná a expresívna forma. No myseľ, moje myšlienky sú pre mňa dôležité a potreba zachytiť ich takisto silná. Forma tela s ktorou pracoval Decroux ma zaujala a tak som sa ju rozhodla študovať.

Aké bolo štúdium u Etienna Decrouxa? Bola to škola alebo štúdio? Kde prebiehali hodiny?

Učil u seba doma, vo svojom byte mal ateliér. Hodiny prebiehali buď v ranných hodinách alebo večer, záviselo to na období. Keď som prišla do štúdia bolo nás šesť. Niekedy hodiny prebiehali v počte len v dvoch alebo troch študentov. Decroux bol priateľsky zároveň striktný, akademický vo svojom vyjadrovaní aj v prejave. Hodiny s ním boli technické, niekedy sa improvizovalo, ale to tiež v rámci techniky. Veľa ľudí čo tam chodilo robili väčšinou cvičenia automaticky. Snažila som sa porozumieť, pýtať sa sama seba, prečo otáčam hlavu doprava, prečo sa teraz nakláňam.

Každé z vašich predstavení, má svojím spôsobom inú formu, ale v niečom predsa spoločnú esenciu. Ako u vás predstavenie začína vznikáť?

Je to individuálne od predstavenia. Niekedy je to konkrétny obraz inokedy silná myšlienka. Napríklad raz sme sa inšpirovali obrázkom s názvom *Seperate balance*. Vytvorili sme malý kúsok s názvom *Unstaid balans*, založený na balansovaní tela... Keď sme sa stretli s Decrouxem a spýtal sa nás na čom pracujeme, ukázali sme mu ho. Sem tam sme sa zvykli navštíviť a ukázať si na čom pracujeme. Po zahliadnutí našej práce, povedal že je to muzikálny mím. Bol to pre nás impulz aby sme viac rozpracovali muzikálnosť, ktorá sa nám tam objavila ako výrazný element. Začali sme sa zameriavať na muzikálnosť. Neskôr sme ju rozpracovali ešte viac v predstavení *Encore une heure si courte*. Solo Imobilite, zas vzniklo z potreby zodpovedať otázku a s ňou ďalšie čo to znamená, keď niečo zastane...

Videla som úryvok z tohto predstavenia. V rámci záznamu z *Le Chemin se fait un Marchant*. Je možné vzhliaďnúť celé?

Vzniklo v roku 1982, záznam bol dosť nekvalitný. Využila som svoje spomienky na toto predstavenie a zapojila do *Le Chemin se fait un Marchant*. Bola to rekonštrukcia, ku ktorej sa pridali nové i staré kusy mojej práce. Teraz je možnosť vzhliaďnúť ho len cez toto predstavenie. Začalo to tým, že ma požiadali o účinkovanie na jednom festivale v Mexiku. Potrebovala som sólové predstavenie. Siahla som do minulosti. Povedala som si, čo všetko som vytvorila, čo je možné využiť na spracovanie sólového predstavenia za krátke obdobie.

Venujete sa divadlu, hráte, tvoríte, učíte. Čo všetko je súčasťou vašej práce teraz?

Ano, hrám, spolupracujem na divadelných projektoch, učím na *Institut internacional de la Marionette v Charleville*, zároveň vediem rôzne krátkodobé i dlhodobé dielne u nás v divadle Théâtre du Mouvement, som pozývaná učiť na rôzne festivaly a školy v zahraničí. Píšem články o vzťahu telo a objekt. Teraz pripravujem so svojou dcérou Elsou predstavenie, hrá na harfu, ale myslím, že tam bude aj ako herec, či tanečník a ktovie čo ešte... (smiech)

7.3 Filozofia Théâtre du Mouvement

Hranice estetiky, rám poetiky

Ak sa pokúsime identifikovať problematiku týkajúcu sa tvorivého procesu Théâtre du Mouvement, je potrebné hovoriť o hraniciach zahŕňajúcich umenie pohybu, gesta a divadelného umenia, z ktorých každá fascinácia je inšpirujúca a pulzujúca tektonika. Hercova a režisérova citlivosť sú odrazom denného telesného výcviku. Vzniká pri križovatke týchto hraníc a je dôležitá pri vytváraní vznikajúceho diela.

Podstata práce, prístup Etienne Decroux je prístup k telesnému a dramatickému hercovi, ktorý je pre nás na prvom mieste k snahe vyjadriť naše afektívne vnímanie. Práca Etienna Decrouxa otvorila cestu pre divadelný žáner za sloveso, kde sa forma poézie rovná slovesu, ak nie väčšiemu významu než rozprávanie. „*Nie je to otázka pohybu odprevádzaného poéziou, ale pohyb, ktorý je sám poetický.*“ (Etienne Decroux)

Toto tvrdenie ku ktorému sme došli je na základe nášho výskumu. V skutočnosti, či už gesto v tanci či v divadle, či je abstraktné alebo expresívne, či je odkazované priamo alebo nie, máme pocit, že to gesto, ktoré nás fascinuje, je to, čo sa prostredníctvom svojej vlastnej poetiky dotýka zóny citlivosti diváka. Pre nás je gesto hlavným spojením s vnímavosťou diváka.

Je to miesto, kde môžeme balansovať medzi obrazovým výrazom a formou. Miesto, ktoré nechce reprodukovat' tradičný vzor z tanca či hovoreného divadla, dramaturgie, ktoré sme v hre použili na určitý druh rozprávania. Na jednej strane je to silne formalizovaný prejav gesta (jeho formalizácia a poetika sú otvorené do imaginárneho poľa, nie sú obsiahnuté v doslovnom rozprávaní) a na druhej strane dostatočne odkazovaný, takže publikum nestráca svoju pôdu pod nohami.

Témy, ktoré nás zaujímajú sú navyše často silné tranz-kultúrne archetypy (narodenie, smrť, rodina, chôdza atď.). Krehká rovnováha na často príliš natiahnutým lanom.

A z tohto pohľadu sa necítíme sami vo svete, kde umiestnený obraz nadobúda zásadný význam, kde výskum vo výtvarnom umení spríada svoje cesty medzi expresionizmom a abstrakciou, realizmom a predstavivosťou. Náš záujem je podobný, zdá sa, že ľudia v súčasnom divadle, ktorí hľadajú iný divadelný jazyk v pohybe a hlase, tanci, ktorí vyhľadávajú abstraktnú vlnu pocitov, kde telo nesie gestá a emócie. Tieto tvorivé polia jazyka a dramaturgie sú pre nás blízke.³⁹

³⁹ Preklad zo stránky www.theatredumouvument.fr .

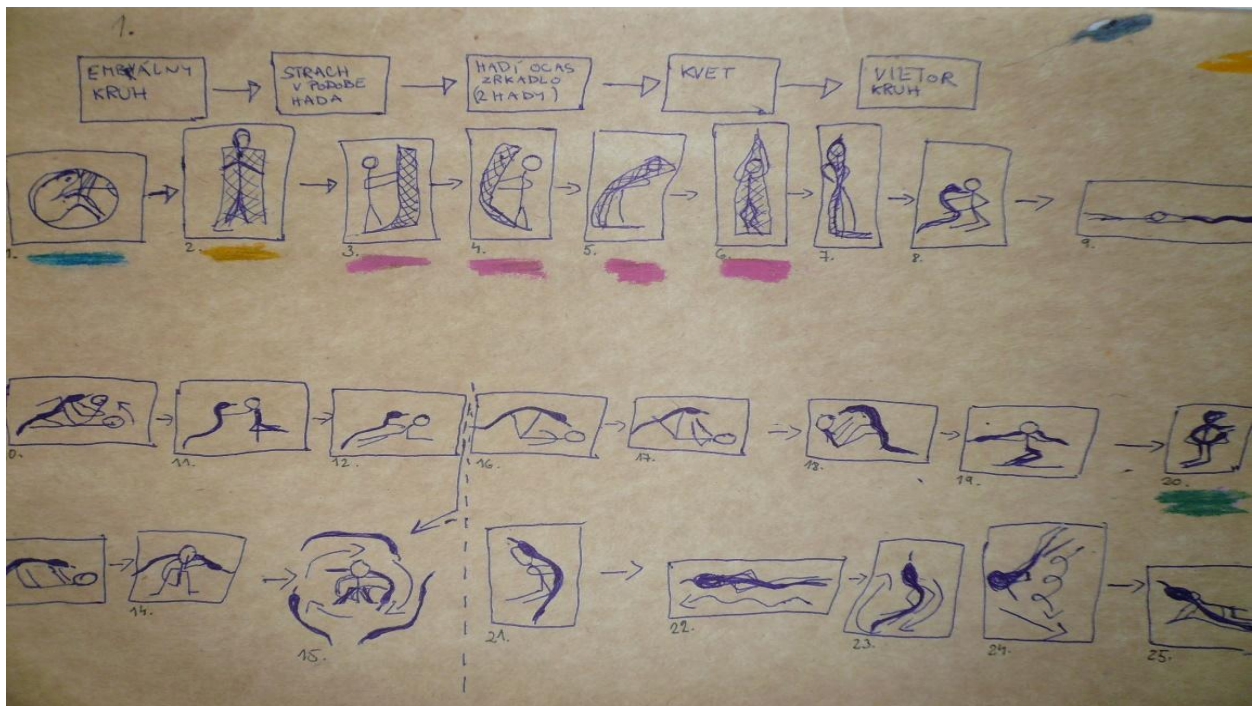
7.4 Obrazová príloha



[1] Bábka Espalda



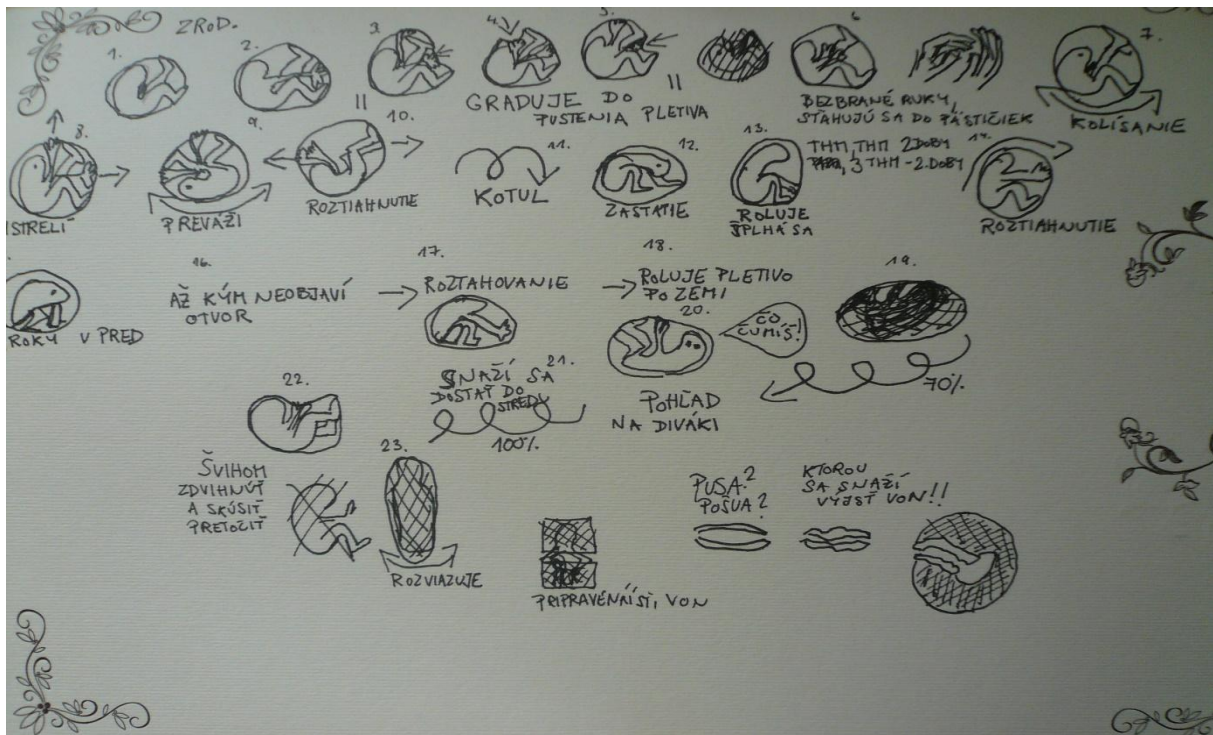
[2] Bábka Espalda



[3] Obrazový scenár 1. Boj a začiatok 2. Boja



[4] Obrazový scenár pokračovanie 2. Boja a 3. Boja



[5] Obrazový pohybový scenár, symbolu Embryonální kruh



[6] Obraz Embryo



[7] Obraz Temná část'



[8] Obraz Strach



[9] Obraz Pod hladinou



[10] Obraz Kvet



[11] Obraz v kapitole Samota



[12] Obraz Vietor

7.5 Zoznam obrazových príloh

[1] Bábka Espalda

[2] Bábka Esplada

[3] Obrazový scenár 1. Boj a začiatok 2. Boja

[4] Obrazový scenár pokračovanie 2. Boj a 3. Boj

[5] Obrazový pohybový scenár, symbolu Embryonální kruh

[6] Obraz Embryo

[7] Obraz Temná časť

[8] Obraz Strach

[9] Obraz Pod hladinou

[10] Obraz Kvet

[11] Obraz v kapitole Samota

[12] Obraz Vietor