

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Studijní program Dramatická umění
Studijní obor Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE
DIVADLO JAKO DOMOV
IDENTITA-PAMĚT-PROSTOR

Biljana Golubović Dragin

Vedoucí práce: Prof. PhD. Jana Pilatova

Oponent práce :

Oponent práce :

Datum obhajoby: 2011

Přidělovaný akademický titul : Ph.D

Praha , 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Study program Dramatic arts
Field of study Alternative and Puppet Theatre and Its Theory

PH.D.Thesis

**THEATRE AS A HOME
IDENTITY- MEMORY- SPACE**

Biljana Golubović Dragin

Academic supervisor: Prof.PhD. Jana Pilatova

Opponent:

Opponent:

Date of defense of thesis: 2011

Awarded academic title: Ph.D

Prague , 2011

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

DIVADLO JAKO DOMOV IDENTITA- PAMĚT- PROSTOR

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

Praha, dne

.....

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.

Poděkování

**Tímto bych chtěla vyjádřit poděkování všem kteří
mi pomohli při realizaci disertace.**

Ráda bych tady poděkovala mým dlouholetým učitelům:

Děkuji vedoucí disertační práce Prof. PhDr. Janě Pilátové za dlouholeté odborné vedení, cenné rady a obětování čas.

Děkuji Prof. Miloslavu Klímovi za trpělivost a podporu během mého studia.

Všem rodinám bez jejichž pomoci a pohostinnosti by tato práce byla ohuzena o velkou životní zkušenost.

Můj velký dík patří mým přátelům kteří mi pomohli při překládu mych myšlenek do češtiny: Davidu Zelinkovi, Anně Pilátové, Kateřině Dolenské-Leškové a Lucii Stainzové.

Abstract

Tato disertační práce sleduje divadlo jako místo osobního i profesního růstu a prostor, odkud je možné odpovídat realitě. Jmenuje se ***Divadlo jako domov*** s podtitulem ***Identita, paměť, prostor***.

První kapitola, ***Divadlo a alchymie***, pojednává o mé stáži u Mina Tanaky a o transformačním potenciálu divadla, o zasvěcování pohybem v rozpětí mezi tradičním obděláváním země a sublimovaným tanečním pohybem butó, v němž si tělo a krajina odpovídají. Tato současná taneční technika čerpá ze specifické kulturní paměti i specifické dějinné situace, a tím mi ukázala, že propojení života a tance není jen sen a může být nástrojem odhalování identity.

Druhá kapitola, ***Ozvěny paměti***, je o osobní paměti, paměti společnosti, paměti krajiny, o kulturní paměti i o paměti médií. Kapitola má dvojnásobný rozsah, protože zahrnuje vznik našeho občanského sdružení BART (Balkánský archiv rituálních technik), a léta vrstvení terénních zkušeností z černohorských a srbských vesnic a jejich proměn v krizích a v rituálních způsobech jejich překonávání. Podobné transformace skutečnosti jsme zkoušeli evokovat na jiných místech v jiné situaci; střídají se zde návraty na tradiční místa s opakovanými pokusy sdělit je divadelně. Pro srovnání zde sleduji, jak podobný úkol řeší jiní tvůrci. K této kapitole patří DVD příloha s dokumentací terénní práce v letech 1997 - 2006 a reflexe a popisy mé pedagogické i divadelní práce od jejích účastníků jsou v textové příloze.

Třetí kapitola, ***Dům o tisíci dveřích***, je syntézou předchozích zkušeností ve specifickém prostoru v Petřínské 20. Divadelně je to site-specific projekt, životně je to odpověď na nucené vystěhování. Proměnou své životní situace jsme si uvědomili sociálně aktuální témata destrukce, dočasnosti, budoucnosti, smrti. Otázku, co je domov, jsme zkoumali prakticky: divadelně, filmově, fotograficky i vyprávěním. Zachytili jsme tak odloupávání vrstev domu i vrstev naší existence. Terénní zkušenost nám pomohla vytvořit rituál loučení s domem, a jeho průběžná dokumentace nám umožnila vydat se s otázkou, co je to domov, na cestu do jiných krajů. Druhé DVD je o loučení s domem a v textové příloze jsou odezvy jeho účastníků a diváků.

Terénní výzkumy jsou v příloze představené v pětiminutových extraktech. Máme

i desetiminutové a hodinové verze každého tématu a už jen jejich výčet (pohřeb, křtiny, svatba, černá svatba, tři generace vypravěčů, vědma, Marga, liturgie, plačky, BART camp atd.) a rozsah zdokumentovaných „výstupů“ (výstavy, filmy, performance, site-specific performance) ukazují, co všechno jsem v disertační práci vynechala. Doufám však, že přesto podává zprávu o mém přístupu k divadlu jako lidskému místu, protože jsem zvolila vypravěčské podání.

Takový přístup umožňuje střídat pohled zevnitř a zvenčí, střídat popis práce a reflexi, střídat úhly pohledu a zapojit do vyprávění přepisy rozhovorů, úryvky z pracovních deníků, vzpomínky, porovnávání s úvahami jiných tvůrců a teoretiků. Můžeme ho pokládat za divadelně antropologický přístup: vlastní zkušenost prověřuje zkušeností jiných lidí, oborů a kultur a tím divadlu nabízí větší šíři zkušeností, aby mohlo lépe rezonovat s realitou. V širším kontextu se můj přístup dá vřadit do kontextu performačních a kulturologických studií. Každé vyprávění je, ať už chce nebo ne, svědectvím a interpretací. Tak chápu kulturního antropologa Clifforda Geertze, který ví o potřebě člověka mít své jistoty, ale i o nedointerpretovatelnosti reality a potřebě nacházet v ní smysl; proto za kulturu pokládá síť interpretací, kterou si člověk souká, aby mohl žít lidsky. Spontánní, rituální i každodenní divadelnost možné významy vytváří i přetváří, ale když to tvůrce zkoumá a vědomě s tím pracuje, vytváří divadlem možnosti, které sociální realita zanedbává.

Abstract

The aim of this thesis is to show theatre as a space of personal and professional growth, a place where one can respond to pressing issues that emerge from the world and its events. The name of this thesis is ***Theatre as Home*** with subtitle Identity, Memory, and Space.

The first chapter, ***Theatre and Alchemy***, describes an internship with Min Tanaka, and deals with theatre's transforming potential, with movement and its development from traditional cultivation of land all the way to the stylised dance movements of butó, where body and landscape reflect each other. This dance technique stems from a specific cultural memory and particular historical situation. It is a concrete demonstration of the idea that a connection between life and dance is not just a dream: it can be an instrument of discovering identity.

The second chapter, ***Echoes of Memory***, deals with personal memory, communal memory, memory in the landscape, cultural memory, and the memory of the media. This chapter is twice as long as the previous one because it includes description of the creation of the BART (Balkan Archive of Ritual Techniques), years of field experiences from villages of Serbia and Montenegro, tracing their transformations in times of crises and ritual ways of overcoming these challenges. We tried to evoke similar transformations of reality also in other places and in different contexts; this chapter follows our returns to familiar places, and our repeated attempts to express them in the language of theatre. To facilitate comparison, I look at how others approached a similar task. Part of this chapter is a DVD appendix documenting our field work in 1997-2006, and a textual appendix containing various participants' reflections and descriptions of my pedagogical and theatre activities.

In the third chapter, ***A House of a Thousand Doors***, I present a synthesis of previous experiences in the specific space of a Prague house at Petřínská 20. In theatre terms, this was a site-specific project; in life, it was our response to eviction. A change in our living situation made us face issues of destruction, temporality, future, and death. We approached the question of 'what is home' in practical terms: through theatre, film, photography, and narration. In this way, we captured the peeling off of layers of the house and of our existence. Our field experience helped us create a ritual of leaving home, and its continuous documentation enabled us to take the issue of what makes a home abroad, to different places. The second DVD is about saying goodbye to a home, and the text of the appendix contains some reflections of participants and of the audience.

Our field research is presented in the appendings in the form of five minute long extracts. We also have ten minute and one hour long versions of each topic, and even just the list of issues covered (funeral, baptism, wedding, black wedding, three generations of narrators, wise woman, liturgy, keeners, BART camp, etc.) and the extent of documented 'outputs' (exhibitions, films, performances, site-specific performance) show how much I left out of my thesis. I hope, though, that I still managed to communicate to the reader my approach to theatre as an intrinsically human place, and that its narrative form makes the thesis easier to approach.

The form I chose enabled me to switch between an inside and outside view, to alternate description of work and reflection, change between various angles, and include in the narration transcriptions of interviews, fragments from work diaries, memories, and comparisons with the views of other artists and theorists. We can see it as an approach of theatre anthropology: one's own experience is crosschecked with the experience of other people, disciplines, and cultures, thus bringing into theatre a wider range of experiences, which enables it to better reflect reality. In a broader context, my approach could be seen as part of performance and culture studies. Every narration, regardless of whether it is intended so or not, is a testimony and an interpretation. This, at least, is the way in which I understand the words of culture anthropologist Clifford Geertz who speaks of the human need of certainties but also of the impossibility to fully interpret reality, and the need to find a meaning in it. Culture is, in his view, a web of interpretations which people spin in order to live a human life. The spontaneous, ritual, everyday theatricality of life creates and transforms possible meanings, but an artist who investigates them and consciously works with them can create, through theatre, various options which our social reality neglects.

OBSAH

| | |
|---|----|
| ÚVOD | 1 |
| 1. DIVADLO JAKO ALCHYMIE | 7 |
| 1.1. Vzpouza tělem - Butó tanec | 9 |
| 1.2. Butó a rituál | 10 |
| 1.3. Tělo učitel – Tanaka učitel | 11 |
| 1.3.1. Trénink | 15 |
| 1.3.2. Pomezí | 25 |
| Tělo jako prázdná nádoba | 25 |
| 1.3.3. Neviditelné tělo | 26 |
| 1.4. Krajina pod kůží | 28 |
| 1.4.1. Images | 28 |
| 1.4.2. Studna | 30 |
| 1.4.3. Tančící cesta | 31 |
| 1.4.4. Sazení | 32 |
| 1.5. Butó tanec a tradice | 34 |
| | |
| 2. OZVĚNY PAMĚTI | 35 |
| 2.1. Žitý časoprostor | 37 |
| V úvahách | 37 |
| V jednání | 38 |
| Ve vlastní zkušenosti | 39 |
| | |
| 2.1.1. Rozpad časoprostoru: válka | 41 |
| 2.1.2. Rekonstrukce časoprostoru: divadlo | 42 |
| Realizace | 45 |
| Identita | 46 |
| 2.2. Živá paměť | 47 |
| 2.2.1. Vypravěči | 47 |
| Babka Vojka | 47 |
| Guslar Maksa | 48 |
| Plačka Dušanka | 49 |
| 2.2.2. Paměť vypravěčů a učení | 50 |
| 2.3. Ozvěny zkušenosti | 52 |
| 2.3.1. V divadelní škole | 52 |
| 2.3.2. V léčebně | 53 |
| Umlčené tělo | 54 |
| 2.3.3. Azilantské středisko | 57 |
| 2.3.4. Vytrvalá princezna na cestách | 59 |
| 2.3.5. Výlet | 63 |
| 2.3.6. SIT– Study Abroad | 66 |
| 2.4. S osobní zárukou | 68 |
| 2.4.1. Vyprávění divadlem | 68 |
| 2.4.2. 1001 noc | 70 |
| 2.4.3. Divadlo paměti | 70 |
| Tadeush Kantor | 71 |
| 2.5. Divadlo, paměť, trauma | 73 |
| 2.5.1. Divadlo jako účastník krize | 74 |
| 2.6. Paměť a rituál | 75 |

| | |
|--|-----|
| 2.7. Divadelnost rituálů | 78 |
| 2.7.1. Maska | 78 |
| 2.7.2. Prostor | 81 |
| 2.7.3. Čas | 83 |
| 2.7.4. Role | 85 |
| 2.7.5. Kostým | 87 |
| 2.7.6. Hlas | 89 |
| 2.7.7. Světlo | 91 |
| 2.8. Letní Akademie BART | 91 |
| 2.8.1. Drama krajiny | 94 |
| 2.8.2. Paměť těla a paměť krajiny | 96 |
| 2.8.3. Aktéři příběhů | 98 |
| Gumno | 98 |
| Černá svatba v divadle | 99 |
| Ochočit prostor | 100 |
| 2.9. Paměť média jako asistent divadla | 104 |
| Užití terénních dokumentů na Divadelní fakultě | 107 |
| | |
| 3. DŮM O TISÍCI DVEŘÍCH | 109 |
| 3.1. Ztráty a nálezy | 110 |
| 3.1.1. Genius loci a místo k životu | 112 |
| 3.1.2. Petřínská 20 | 114 |
| 3.2. Prostor krize a tvořivosti | 116 |
| 3.2.1. Přístup k tématu a účastníci projektu | 117 |
| 3.2.2. Strom života | 119 |
| 3.3. Příběh domu | 120 |
| 3.4. Tělo domu a smrt | 123 |
| 3.5. Tělo v těle (Dotyk, Slepota , Zvuk) | 125 |
| 3.6. Herecká práce | 126 |
| 3.6.1. Přítomnost | 129 |
| 3.6.2. Odpor prostoru | 132 |
| 3.6.3. Čas | 133 |
| 3.7. Skupina..... | 135 |
| 3.7.1. Prověrka skutečnosti | 136 |
| 3.7.2. Režisér a neviditelné vedení | 140 |
| 3.8. Divák v Noemově Arše | 142 |
| 3.9. Proměny | 146 |
| 3.9.1. Dveře (Dekonstrukce) | 147 |
| 3.9.2. Už se sem nikdy nevrátím | 149 |
| 3.9.3. Via Lucis | 150 |
| ZÁVĚR je pokračováním | 152 |
| Dům na cestě | 152 |
| Lidé na cestě | 152 |
| Použitá literatura | 157 |
| Seznam příloh | 161 |
| Přílohy | 162 |

Úvod

Na začátku byl sen. Sen je podmínkou každé tvorby a tvůrčí proces je hledáním možnosti jeho naplnění. Je to výjimečná lidská aktivita, která dokáže aktivovat snění uprostřed jakékoliv reality. I když ostatní soudí, že skutečnost je až příliš složitá, někdo má potřebu ji zkoumat a objevovat v novém světle. Někdy je to donkichotský souboj s větrnými mlýny, jindy utopie, vize, ale v zásadě je to prvotní lidská potřeba hledat v životě smysl.

Na začátku minulého století lidé z chudých oblastí jižní Itálie odcházeli za prací do Ameriky. Na jedné z lodí byl i rybář Giuseppe. Během plavby se pořád zamyšleně díval k nebi. Když se ho ptali, co tak bedlivě pozoruje, odpověděl, že studuje let ptáků. Na otázku, k čemu mu to je, dodal, že vymýšlí, jak by se dala udělat křídla. Všechny to pobavilo a plavba pokračovala. Za pár týdnů se Giuseppea někdo znovu žertem zeptal, jak se mu daří „práce“. Odpověděl, že už ví, jak udělat křídla, jenom neví, jak je přidělat k tělu.

To je historka, kterou na konferenci *Tacit knowledge* v Holstebro 1999 vyprávěl Eugenio Barba, když hovořil o hereckém řemesle. Vysvětlil, že pro herce je sice důležitá příprava, trénink a improvizace, ale největší tajemství herectví je v tom, jak získanou zkušenost spojit s tělem, jaké lepidlo pomůže, aby se sen uskutečnil a herec mohl létat. Ferdinando Taviani dodal, že tajemstvím divadelního řemesla není jen předávání zkušeností, ale vzácný okamžik setkání jedince s jeho snem.

Toto podobenství se mi vybavilo při psaní disertační práce a uvědomila jsem si, proč se mi píše tak těžko. Tak jako Giuseppe jsem řešila, jak spojit křídla s tělem. Nesnila jsem o tom, snažila jsem se o to prakticky a hned jsem viděla, kde to vázne. „Překlad“ snu do reality koriguje sama skutečnost tím, že se přičí, nedovolí pokračovat. Podat však o „procesu realizace“, o vzletech a pádech, omylech a iluzích zprávu, to je ještě další patro úkolu. Mezi děním a zprávu, pohybem a slovem, činem a myšlenkou je takový rozdíl, že hrozí dezinterpretaci jak skutečnosti, tak snu. Při práci trhlínu mezi nimi přeskakuji, ale disertační práce ji má přemostit, má popsat proces, ve kterém působí ohromné množství různých faktorů, a přitom výpadek nebo přídavek jednoho v rozhodujícím okamžiku může všechno změnit.

Každý účastník práce, úředník, kolemjdoucí, změna počasí nebo zdravotního stavu přidává na váhu svou trošku, která může rozhodnout, kam se snaha převáží, jestli uspěje, nebo skončí natlučenými koleny. Předem jasný koncept disertační práce, naplánovaná struktura, rozhodnutí, co zdůrazním a co vynechám, mi byly stejně málo platné, jako předem napsaná režijní kniha. I při psaní se skutečnost vzpírala, jenže jinak, ozvěnou paměti, napovídající, že tak to přece nebylo, že jsem přeskočila to nebo ono, že to souvisí ještě s něčím jiným...

Teatrologie sice vypracovala způsoby, jak uchopit divadelní praxi, ale jako praktikovi mi nepomáhá. Jejimi nástroji nemohu zachytit to hlavní, protože v ní existuje jiná trhlina, než která trápí mě: trhlina mezi pohledem zvenčí a zevnitř, distance tvořená nadhledem. Z nadhledu se však život divadla ztrácí. Adekvátní zprávu o něm můžeme dostat jen střídáním pohledu zevnitř a zvenčí, a k tomu je nutná zkušenost života v procesu proměn. V divadle je nutné každý okamžik znovu aktualizovat, aby mohlo být místem znovuzrození skutečnosti.

Pro mne jsou mistry aktualizace zkušeností vypravěči, které jsem na cestách potkávala. Předávali nejen svou zkušenost, vyprávěli i o událostech z jiných míst a časů, ale vtahovali je do přítomnosti. Jejich projev je jako divadlo, je prchavý, ale ukládá se do paměti posluchačů jako příklad prožití zkušenosti díky svědeckému způsobu sdělení. I já bych chtěla být věrohodným svědkem toho, co jsem dělala a co se stalo – v životě, v divadle, v lidech, i toho, jak se to podařilo předat. Proto je předkládaná disertační práce vlastně metavyprávěním.

Není to nic nového, takto o divadle píše Peter Brook a v jeho stopách další divadelníci. Reflexe zevnitř dění otevírá samotným tvůrcům, jiným divadelníkům i těm, kdo mají divadlo rádi, nové možnosti. Díky nim vznikají nové typy divadelní výpovědi, nové divadelní formy, nová místa setkávání divadla s diváky a také zájem o témata určitých oborů poznávání, nejen o příběhy literární. Antropologie například přihrála Brookovi příběh vymírajícího kmene Iků, neurologie příběh *O muži, který si pletl manželku s kloboukem*, a pojal je divadelním vyprávěním. Ze sociologických a psychologických výzkumů čerpá Loyd Newson pro fyzické divadlo DV 8 (*The Cost of Living, Dead Dreams of Monochrome Man*), či *Goat Island (Can't Take Johnny to the Funeral, Soldier, Child, Tortured Man)*.

Dynamika tohoto přístupu spočívá ve střídání práce a reflexe, ve střídání úhlů pohledu, ve střídání způsobů vyprávění o tom, včetně proměny zprávy,

způsobované užitým médiem, a tím překračuje hranice mezi divadlem, tancem, performancí, i hranice mezi takzvaně normálním a „jiným“. „Jiný“ nemusí být jiný, dělá ho takovým pohled zvenčí. Rozdíl mezi pohledem zevnitř a zvenčí nám zpřístupnil svou zповědí antropolog Robert Murphy v knize *Umlčené tělo*, kde sám sobě byl dějištěm zkoumání a napsal o tom. Nezápasil jen s odumíráním svého těla, ale i o svou identitu, když čelil pohledům na „handicap“. Sigmatu se věnuje i sociální antropolog Irving Goffman, známější svou prací o každodenní divadelnosti, ale to jsou jen úhly pohledu na totéž.

Divadelně antropologický přístup také spojuje různé obory a kultury a vnáší do divadla zkušenosti odjinud, aby mohlo divadlo odpovídat realitě. Antropoložka Kirsten Hastrup změnila „vědecký“ úhel pohledu v účastnický mezi islandskými pastevci a pokládá to za bod obratu, ve kterém se jí otevřel nový lidský horizont. Její zkušenost transformoval Odin Teatret inscenací Talabot a tehdy si Kirsten Hastrup uvědomila, že šokující proměnu v objekt vyprávění, kterou zažila v divadle, provozovala ona sama se svými „informátory“. Matka Victora Turnera byla herečka, vyrostl prý v šatně, a díky tomu uviděl ndembuské rituály v divadelní perspektivě. Mohl pak se studenty sbírat terénní „rituální materiál“ a na univerzitě ho zdivadelňovat a uvažovat o transformacích „sociálního dramatu“. Odvolával se při tom na Grotowského jako na divadelního praktika, který se k rituálu přiblížil nejvíc. Tehdy byl se svým „svatým hercem“ Grotowski prorokem mnoha mladých divadelníků.

Komplexní pohled na tuto oblast lidského jednání zevnitř (performatika) i zvenčí (spektakulárnost) vznikl, když Turner s Richardem Schechnerem posbírali různé aspekty divadelnosti, nezávisle objevované jinými obory, a uspořádali je v kontextu nového vnímání světa do metavyprávění – divadelního oboru „performatiky“. Jejich počín pomohl divadelníkům uvědomit si, jak se může divadlo účastnit sociálního dění, a teoretikům pomohl pochopit, že je třeba zkoumat proces a kontexty, ne jen „dílo“. Užití zkušenosti jiného oboru, změna kontextu, pomáhá objevovat nové významy. Každé vyprávění je proto, ať už chce nebo ne, svědectvím a interpretací. Tak chápu přístup kulturního antropologa Clifforda Geertze a jeho práci *Interpretace kultur*. Je si vědom nedointerpretovatelnosti reality, i potřeby člověka mít své jistoty, závazné interpretace. Zajímá ho však hledání významů a za kulturu pokládá síť interpretací, kterou si člověk souká, aby mohl žít lidsky. Myslím, že divadlo možné významy

vytváří i zkoumá, a když si toho je sám tvůrce vědom, vytváří prostor pro zkoušení možností, které sociální realita zanedbává. Uměním je hledat a uskutečňovat je.

Při řešení otázky, jestli psát disertaci v mateřštině nebo v pracovním – tedy českém (a také anglickém) jazyce, jsem skrze pocit bezmoci došla k přesvědčení, že problém není jen v jazyce, i když i v něm je to problém velký. Hlavní problém je stejný jako v divadle: jak předat to, co chci sdělit. Bylo nutné vytvořit prostor pro novou performanci s asistencí psaného slova, prostor pro mne i pro čtenáře, kde se zkušenost dá zredukovat - nebo zkoncentrovat? - do sdělného formátu, a přesto není ochuzená a je otevřená dalším interpretacím.

Nebylo pro mne možné pořádat své zkušenosti do regimentu argumentů, potvrzujících předem vytyčenou hypotézu, když ještě stále hledám, jak to vlastně je. Rozhodla jsem se pro vyprávění, protože může pokračovat, a také proto, že může absorbovat deníkové záznamy, analýzy, reflexe, vzpomínky. Vyprávění také umožňuje vstup do dalších prostorů, kde svědčí textové i obrazové dokumenty. Ty jsou umístěné v příloze práce a přinášejí ještě další úhly pohledu, zkušenosti účastníků práce, diváků i stopu našeho pohledu, zachyceného v paměti média. Zpracováváním materiálů za patnáct let práce jsem se dobírala dalších vrstev zkušenosti zevnitř i zvenčí, a zjišťovala, že v tomto procesu definitivní verze neexistuje.

Předložený text je repetitivní, protože z praxe vím, že repetice je vehikulem poznávání. Nejde o pouhé opakování, protože neprobíhá ve stejném čase a prostoru, tudíž umožňuje sledovat a uvědomit si v malých proměnách věčný návrat - vesmírné souvislosti. V tradičně žijících společenstvích jsem pochopila opakování jako přírodní zákonitost i princip tvorby, jako lidský příspěvek k chodu světa i způsob, jak se do něj začlenit.

Rok 1996 byl pro mne rozhodující. Ukončila jsem divadelní školu a zjišťovala, jak pokračovat, aby to mělo smysl. V květnu jsem byla poprvé účastnicí mezinárodní školy divadelní antropologie na X. ISTA v Kodani. Díky setkání s mistry tradičního i nového divadla, s mistry hereckého a tanečního řemesla východní i západní kultury, setkání s Jerzym Grotowským, s Eugeniem Barbou, Cliffordem Geertzem, Dariem Fo, Sanjuktou Panigrahi, Richardem Schechnerem, Thomasem Richardsem, Stevem Paxtonem, Carolyn Carlson, Thomasem Leabhartem, Wole Soinkou, Kirsten Hastrup a dalšími tvůrci a vědci tak různých odblatí živé kultury a živého poznávání, kteří se navzájem inspirovali, se mi otevřel svět. V červenci

jsem odjela do Japonska na stáž k Minu Tanakovi. V listopadu jsem se vrátila do Prahy a ve dvou jsme vyrazili do Černé hory, kde začal náš projekt *Krajina jako osud*. Má vlastní cesta vyplynula z těchto tří zdrojů zkušenosti, a z ní pak plynuly další akce a projekty, o kterých vypráví předložená disertační práce.

První kapitola, Divadlo a alchymie, pojednává o transformačním potenciálu divadla, o tom, jak probíhá zasvěcování pohybem v rozpětí mezi tradičním obděláváním země a sublimovaným tanečním pohybem butó, v němž tělo a krajina si odpovídají a patří k sobě jako vdech a výdech. Současná taneční technika čerpá ze specifické kulturní paměti i specifické dějinné situace, tím mi umožnila pochopit, že propojení života a tance není jen sen a může být nástrojem odhalování identity.

Druhá kapitola je mnohem složitější. Je o paměti. O osobní paměti, paměti společenství i paměti krajiny, paměti jako identity, o kulturním výrazu paměti ve vztahu k minulosti a budoucnosti, i o paměti médií. Má dvojnásobný rozsah, protože zahrnuje léta vrstvení terénních zkušeností a jejich proměn. Vstřebávali jsme proměny skutečnosti v krizích a skrze rituální způsoby jejího překonávání ve vesnickém společenství bývalé Jugoslávie. Jimi jsme se učili o transformacích skutečnosti a zkoušeli jsme je pak evokovat v jiné situaci. Terénní zkušenosti a návraty na stejná místa po řadu let se ve druhé kapitole střídají opakovanými pokusy sdělit je divadelně. Krajina je osudem, pokud člověka s místem propojuje paměť a její ozvěna. Co vypráví? Dá se přenést jinam, do krajin, kde lidé věří v náhodu? Jak? Střídavě zde vystupuji jako žákyně i učitelka, organizátorka i režisérka. K této kapitole patří DVD příloha s dokumentací terénní práce, i reflexe účastníků práce. Pro orientaci se zde odvolávám i k tomu, jak podobný úkol řeší jiní tvůrci.

Třetí kapitola je syntézou předchozích zkušeností ve specifickém prostoru. Jakožto divadelní téma je to site-specific projekt, jako životní téma je to odpověď na situaci, vyvolanou vnějšími okolnostmi. Tvářily se jako osud, ale my jsme je přijali jako výzvu k tvorbě. Dynamikou proměn soukromého a veřejného prostoru jsme zachytili osobní i sociálně aktuální témata destrukce, dočasnosti, budoucnosti, smrti. Ohrožení domu vyvolalo otázku, co je domov, a z toho vznikl divadelní, filmový, fotografický i textový tvar, jímž jsme dokumentovali odloupávání vrstev domu i vrstev naší existence. Terénní zkušenost nám napověděla, abychom vytvořili rituál loučení s domem a jeho dokumentace nám umožnila vydat se s otázkou, co

je to domov, na cestu do jiných krajů.

Text je doplněný triptychy, obrazovým odkazem na to které téma. Je třeba dodat, že celá práce mohla být převyprávěna obrazově. V digitální příloze jsou dvě DVD. Jedno je zpracované jako mapa našich terénních výzkumů z let 1997 - 2006 a je použitelné jako studijní materiál. Druhé je o projektu Dům a čeká jej přepis do celovečerního filmu. Jsou v něm záznamy akce a svědectví účastníků. V textové příloze jsou studentské a účastnické reflexe a popisy, které umožňují představit si způsob práce, proměňující se jak během let, tak podle místa a adresátů – účastníků práce.

Terénní výzkumy v této příloze jsou představené ve zhruba pětiminutových extraktech. Udělala jsem pro semináře divadelní antropologie i desetiminutové a hodinové verze každého tématu. Pouhé vyjmenování témat (pohřeb, křtiny, svatba, černá svatba, tři generace vypravěčů, vědma, Marga, liturgie, plačky, BART camp atd.) a zdokumentovaných „výstupů“ (výstavy, filmy, performance, site-specific performance) umožní představit si, co všechno jsem v disertační práci vynechala. Doufám však, že i když v ní víc chybí, než je, podává zprávu o mém přístupu k divadlu jako lidskému místu .

1. DIVADLO JAKO ALCHYMIE



Zrcadlí se krajina v jezeře v rýžovém poli, Japonsko

Moji rodiče brali divadlo jako slavnost. Téměř každý rok nás brali na silvestrovské představení, abychom jím uvítali Nový rok. Od dětství jsem tedy byla pravidelným divadelním divákem. Pro mé zasvěcení do divadla však byla rozhodující návštěva knihovny, kde na mne spadl přímo z poličky Artaud a málem mě zranil. Není náhodou, že jím začíná první kapitola o butó. Když jsem knihu zvedla z podlahy, tolik mě zaujala, že jsem ještě hodinu četla mezi regály. Bylo mi tehdy třináct a v tom textu pro mě bylo něco okouzujícího, živého a magického, jako bych knížkou přímo nahlížela do okouzujícího představení. Byl to Artaudův sen o smyslu života obnovovaném divadlem, v němž se člověk nebojácně stává pánem toho, co dosud není, a způsobí, že se to zrodí.¹ Byl tak sugestivní, že navždy vstoupil do mého snění o divadle. Tehdy jsem začala horečnatě chodit na představení a hledala střípky jeho snů v realitě. Divadlo začíná tam, kde končí možné, když má sílu rozbouřit smysly a uvolnit nevědomé; tak jej Artaud viděl ve své vizi. Alchymie v názvu kapitoly je inspirována jeho statí o vztahu divadla a alchymie z díla Divadlo a jeho dvojeneček.

Alchymisté v laboratořích přeměňovali sny v realitu. Snažili se poučit od přírody, napodobit procesy, které v ní probíhají, a z kovu vyrobit zlato. Znamenalo to objevit tajemství věčnosti a vyrobit elixír života.² Příbuznost divadla s alchymií Artaud vysvětluje jejich společnou vlastností: vytvářejí dvojence reality. Alchymie jako odraz materiální akce užívá symboly, aby se dostala ke sféře duchovní. Podobně divadlo, které napodobuje život, vytváří v určitém čase a prostoru něco jiného, další život, který dosud neexistoval a který z každodenního života dělá nekaždodenost a slavnost. Artaud v této transformační schopnosti poznal původní potenciál divadla.

Ve své divadelní praxi od začátku a denně, jako lovec snů, odhaluji možné v nemožném. Tvorba je putování a naše bytost je vždy na cestě, protože neustále odhaluje neznámý prostor, který má před sebou.³

1 Artaud Antonin: Divadlo a jeho dvojeneček. Herman&synové Praha 1994, s. 13.

2 Alchymista hledal „tajemství Boha“ v neznámé hmotě a ocital se tak na cestách, které se podobají postupům a cestám dnešní psychologie nevědomí. [...]. Typický pro jazyk alchymistů je symbolický obraz a paradox. Obojí odpovídá nepochopitelné povaze života a nevědomé psýše. Jung. C. G.: Vzpomínky, sny myšlenky, Atlantis, Praha 1998, s. 373.

3 Patočka Jan: Tělo, společenství, jazyk, svět. Oikoymene, Praha 1995, s.102

1.1. Vzpouora tělem - Butó tanec



Kresby ze Zeamího spisu o držení těla v divadlu nó ; Min Tanaka, zrození z moře

Butó vzniklo jako intelektuální a umělecké hnutí v poválečném Japonsku – ve společnosti zmrzačené tragickou zkušeností Hirošimy a Nagasaki, chudé a izolované od zbytku světa. Obraz světa, ze kterého butó vychází, představil pan Jamaguči, nejstarší z těch, kdo přežili Hirošimu a Nagasaki, který popsal *hibakuša* – *oběti* atomového bombardování jako bytosti bez očí a bez tváře, jako chodící aligátory. Nekřičeli, protože jejich ústa nebyla schopna vydat jakýkoliv srozumitelný zvuk. Jen mumlali jako kobyly v letní noci. Hluk, který dělali, byl horší než křik. Jeden muž, strašlivě popálený na nohou, nosil dokonce mrtvé dítě vzhůru nohama. Všude byl cítit smrad spáleného lidského masa.⁴

Na přelomu let 1959-1960 Japonskem prošla vlna nepokojů a pouličních protestů proti znovunavazování politických styků se Spojenými státy. Byl to zlomový okamžik i v umění. Amerika znamenala z jedné strany pokrok oproti tradičnímu Japonsku, ale s ohledem na válečné události, byla i příčinou zkázy. Transformace společnosti nastolila i transformaci vnímání umění, které bylo už příliš dlouho pod vlivem ideálů tradičních forem. Seskupení umělců, tanečníků, výtvarníků, spisovatelů, hudebníků, která vznikla po dlouhém období ticha, vytvořila v Tokiu atmosféru rezistence. Umělci vyjádřili protest proti americkým hodnotám a stylu života vlastním způsobem – vytvářením nových forem a spojením mezioborových experimentů s tradičními formami. Spisovatel Jukio Mišima, který hodně psal o tělesné konstituci a umění, byl pro mnohé z nich v tu dobu vzorem modernosti. Čerpali i z evropského umění, z expresionistického tance Mary Wigmanové, flamenca a Artaudovy divadelní vize.

4

Pellegrino Charles, Poslední vlak z Hirošimy: www.nytimes.com.

Nejčerstvější umělecký postoj přinesla moderní taneční platforma a její zakladatelé Tatsumi Hijikata a Kazuo Ohno, kteří prosazovali komplexní postoj k tvorbě. S vrozeným smyslem pro krásu a detail, formovaným staletou uměleckou tradicí, zahájili laboratorní výzkum „zdegenerovaného“ těla skrze tanec. Do tance zapojili experimenty s textem, hudbou, výtvarným uměním a dalšími uměleckými obory. Hijikata mezi své žáky šířil názor, že umělec má být všestranná osobnost s jasnými postoji vůči světu a společnosti. Svá zkoumání vyjádřil jménem tohoto tance: *butó ankoku* - „tanec nepřekonatelné bytostné tmy“. V tvůrčích dílnách vymyslel soustavu úkolů pro tělo, které mělo zkoumat nejhlubší vrstvy paměti, a vytvořil tanec odlišný od všech dosavadních tanečních technik.

Pohled na válkou zdevastovaná těla a krajinu vedl zakladatele butó k jiné „modernosti“, k objevování přirozených zdrojů v těle. Návrat do přírodní krajiny byl druhem naděje na očistu uměním. „Očista“ to byla drsná, vycházela z obrazů fyzické degenarace, lidské zkázy, smrti, tabu, ošklivosti a nedokonalosti, které už nikdo v novém světě nechtěl vidět.

Butó nachází inspiraci v rituálním postoji k tělu z časů, kdy umění nebylo oddělené od života, ale bylo jeho součástí. Nejstarší představitelé butó žijí téměř jako mniši, v komunitách s přísným řádem, kde žít znamená fyzicky a duchovně se zdokonalovat tancem.

1.2. Butó a rituál

Again and again we are reborn. It is not enough simply

to be born of the mother's womb. Many births are necessary.

Be reborn always and everywhere. Again and again. Tatsumi Hijikata

Učení se butó tance je proces postupného sebeopouštění. Tělo tanečníka je v neustálé proměně, která má počátek ve zkušenosti zrození. Připomíná to pomezí situaci inicianta v přechodovém rituálu. Když vysvětlují podobu té proměny během tance, butó tanečníci říkají, že tanečník dostává podporu od něčeho, co je v tělesném povědomí, ale ještě není odhalené. Pojmenovali to japonským slovem „ma“, což znamená meziprostor.

Butó se často překládá jako tanec temnot, pomezi smrti a života. Butó tanečnice Yoko Ašikawa říká, že v tisíci variantách vypráví lidské drama, které začíná narozením

a trvá do smrti. Dramatické atributy se spojují jednak s pojetím divadla nó, ale i s širší představou, že každý člověk a jeho tělo mají svou světlou a tmavou stranu. Učitel se proto ptá: Co by mohlo být životem toho, co „zemřelo“? Ushio Amagatsu na to odpovídá, že když tančí, nikdy neví, jestli on vytvořil tanec, nebo tanec jeho. Tanečník pomalým a repetitivním rituálním pohybem prochází smrtí jednoho pohybu do zrodu jiného. Za smrt jsou považované povrchnost, pokrytecký život těla, společenská nezodpovědnost, represe, sobectví. V aktivním etickém postoji tanečníka k sobě samému a k svému okolí butó čerpá svá témata a realizuje svou původní vzpouru tělem.⁵

Butó tanečník nemá záměr stát se někým, ale odhalit v těle zárodek nového života. Většina butó tanečníků si líčí tělo na bílo. Znamená to vymazání identity, tabula rasa, čas, který předchází tvaru a zrození.⁶ Nahé a bíle nalíčené tělo evokuje inicianta v tradičních obřadech. Je to ambivalentní obraz anděla a ďábla, čistoty a zkázy v jednom. Butó nehledá v těle jednu kvalitu, ale všechny, které jsou v něm zapsané, „moje já po staletí“, jak říká Tanaka. Tanečník se jich jako šaman snaží uchopit a předávat.

1.3. Tělo učitel – Tanaka učitel

Do vesničky Hakushu v japonských horách, kde tehdy bylo sídlo butó skupiny Maijuku tanečníka a choreografa Mina Tanaky, jsem se dostala shodou okolností. Po dokončení studia jsem se již chystala na cestu domů, když byla v Arše uvedena Tanakova nová inscenace Jsem zrozen z hlíny. Ráno v mé paměti pořád doznívaly obrazy z představení. Cestou do školy jsem objevila leták s výzvou ke spolupráci. Vyložila jsem si jej jako konkurs na dílnu u příležitosti, že skupina je v Praze. Skutečnost však byla jiná. Po týdenním tříkolovém konkursu jsem byla vybrána jako jedna z šesti performerů do představení Grim Grim v Tanakově choreografii s českými performery na další sezónu v Arše. V šoku ze zprávy jsem nejdříve přemýšlela, jak ten omyl napravit. Studovala jsem přece na režiséra, ne na performera. Za několik dnů mi bylo sděleno, že mi navíc bude poskytnuto stipendium na cestu a několikaměsíční stáž v Japonsku. To už byla výzva, abych se odvážila dar přijmout.⁷

5 Min Tanaka několikrát v Praze vystupoval za totality. Jeho vystoupení byla utajená mezikulturní setkání.

6 Tanaka pro své tělo vybral hnědou barvu hlíny.

7 Kurzívou jsou v této kapitole uváděny mé deníkové zápisy ze stáže v Hakuschu.

24. červenec 1996

Je jedenáctý den mého pobytu v Hakuschu. Říkali, když „přežiješ“ první týden postupuješ dál. Na mě to přišlo až dnes. Celý den padám, není v mé moci zvládat vlastní tělo [...] Padám na kolena. Tělo mne přestalo poslouchat. Níc nezabírá. Všechno, co umím, je zbytečné. Že bych už neměla svaly? Stydím se, že mi to až tak strašně nejde. Je to mnohem horší, než jsem si představovala. Spoléhala jsem na dobrou fyzickou kondici, že zánět svalů už nějak překonám. Místo koordinace mé tělo odhalilo všechny diskoordinace. Jsem jako ochrnutá v určitých časti těla! Jsem celá jen pot a bolest. Jsem jako loutka, které loutkovodič náhle povolil nitky a teď si s ní pohrává. Jaká ostuda. Uprostřed tréninku mi začaly téct slzy, vynořují se mi vzpomínky z dětství. Probouzím tátu uprostřed noci, aby otevřel dveře mému kamarádovi ze snu, který na ně tluče, pláče a prosí, abychom ho pustili do tepla. Jsem ztracená. Předě mnou v koridoru se najednou zjevil Tamai (jeden z Tanakových tanečnicků). Připadal mi jako motýl. Připomněl mi, že musím přece pokračovat. Neudělám si ostudu. [...] Pokusila jsem se na něho napojit rozeznáváním partnerova dechu, začala jsem ho napodobovat, být mu zrcadlem. Nešlo mi to hned, přidala jsem ještě další kontakt z centra. Že by se Tamai zmýlil a udělal v otočce o krok navíc? Věděl o mém trápení? Povedlo se mi „připoutat se“ a brát sílu ze skupiny. Vydržela jsem trénink až do konce. Čas na oběd jsem probřečela bolestí, nejenom fyzickou.

1. srpen 1996. Hakushu

Je osmnáctý den mého pobytu v Hakushu. Vypadá to, že jsem přežila první zlom a že postoupím. Díky nebesům. Tanaka předevčírem poslal dvě tanečnice z Francie domů. Prý nebyly dostatečně soustředěné na práci a jeden den bez vysvětlení nepřišly na trénink [...] Ráno jsme měli jako publikum opice. Seděly pod stromy a kroutily hlavami jako my při rozcvičce. [...] Dnes se děje v mém těle něco nového. Mám lehkou v hrudníku, jako bych byla průhledná a byla součástí lesa kolem nás. Kolena mám pořád nejistá, ale nepadám [...] Chodidla jako by se mi přilepila na podlahu a líbala se s ní. Dává mi to novou sílu, naději, že obstojím.

4. srpen

Nevím, jak to vysvětlit, při improvizaci se mi do těla „nastěhovala“ má tříletá

neteř Tamara. Zase se učím chodit a mám z té Tamařiny chůze obrovskou radost. Odpoutání a odevzdání se, jako bych se vysvlékla z té své bolavé kůže. Byla jsem z toho tak nadšená, že jsem neslyšela, že dnes odpoledne se mění rozvrh. Umřel soused, budeme připravovat jídlo, dar pro rodinu, říkala mi Hisako, když mě vzala stanou, abych nechala psaní deníku a šla s ní. Znovu se stydím. Z jejího pohledu čtu, kolik se toho ještě mám naučit.

7. srpen

Pěšky lesem do kopce až na štěrkový vrchol. Několik lidí zkolabovalo. Ze strmého kopce měl každý co nejrychleji seběhnout dolů. Zůstala jsem předposlední v řadě, ale odkládání mi nepomohlo překonat strach. Při běhu se mi povedlo udržet kontrolu až do poslední čtvrtiny cesty. Jakmile jsem na chvíli ztratila kontakt se svým centrem a dovolila očím, aby se odpoutaly od cesty, ztratila jsem orientaci a posledních deset metrů se kutálela neuvěřitelnou rychlostí až ke skupině. Dopadlo to bez úrazu.

Dnes, po patnácti letech režisérské a pedagogické praxe těm řádkům z mého japonského deníku trochu lépe rozumím. Bylo to náročné období učení se, jak zbořit dosavadní představy o profesi a životě a začít znovu stavět na čistých základech, čestně a bez předsudků. Zasáhlo mě to jako hurikán, téměř mě to smetlo. Za necelých pět měsíců vyšla z letadla zregenerovaná bytost. Nikdy jsem neměla jasnější představu, co a jak mám dělat a jestli divadlo v mém životě má smysl.

Pokud jde o trénink jako zasvěcení do řemesla, to, čemu v západním divadle říkáme technika, se v butó chápe spíš jako proces odloučení, odpoutání se od techniky. Jde především o reintegraci těla znovuzrozením vlastních zdrojů. Tento proces začíná ponořením do vlastního podvědomí prostřednictvím tělesných cvičení, která vedou k primárním principům lidského jednání. Adept se v butó doslova zasvěcuje pohybem.

Butó není ani taneční technika, ani forma, ale způsob bytí, říkával Hijikata. Je to život zachycený tancem, existence v pohybu. Aby objevil tajemství těla a zároveň i tance, butó tanečník postupně a vytrvale hledá smysl a pravdu pohybu v propojení s přírodním prostředím. Adept prochází procesem sebepoznání

překračováním limitů každodenní tělesné zkušenosti. Proto v první fázi před tanečnickem stojí úkol rozšířit své tělesné možnosti. Cílem je tzv. vědomé a chytré tělo. Pak se logicky ptáme: Znamená to tedy, že žijeme v nevědomí? Zkoumání těla k taneční a herecké praxi patří. V průběhu práce a právě skrze tělo postupně odhalujeme, jak redukovanou skutečnost žijeme a jakou měrou se to vpisuje přímo do těla. Tanečník/hercec má výjimečnou příležitost prorazit tu utlumenost těla každodenní rutinou, vrátit tělu to, co mu nebylo dopřáno, nebo alespoň ztlumit důsledky deprivace.

Jako režisérce se mi tato skutečnost často jeví jako paradox herecké práce. Někdy se ptám, jestli je trénink nutný, jestli doopravdy musíme dokola vymýšlet cvičení, abychom se odpoutali od návyků, abychom se navzájem vnímali. Butó začalo z gruntu, nic neponechalo náhodě. Udělalo z taneční přípravy rituál, který se podobá zasvěcení do tajemství života pohybem.

Mít za učitele výjimečného tvůrce je poctou, ale i velkou zodpovědností. Je to podobné jako při předávání tradice: adept cítí povinnost co nejlépe přijmout předávané, touží po co nejrychlejším růstu, je připravený překonávat překážky. Tanaka učí v tichu, zadáváním úkolů, pozoruje a jen výjimečně ukazuje. Slavnostním okamžikem je, když se Tanaka-učitel na konci týdne podělí s námi o kousek svého tance. Po intenzivním týdnu tréninků a improvizací je to pro žáka pozváním moci být přítomen tomu, kam až může tento tanec tělo dovést.

Každý adept prochází křehkým obdobím, kdy je jako dítě, které se znovu učí chodit. Učitel má v tom období také důležitou úlohu. Tanaka navádí žáka kam, ale ne jak. Pro jedince je pak výzvou objevit, jak to udělat. Na rozdíl od zakódovaných forem tradičního divadla, kde podmínkou učení je poslušnost a preciznost při opakování formy, současné divadlo otevřelo pole pro zkoumání a objevování. To znamenalo i vztah učitele a žáka, režiséra a herce, choreografa a tanečníka.

Na příkladu Tanaky - učitele jsem si uvědomila, jak je naše kultura ochuzená už v základních vztazích. Od začátku práce v Hacuschu bylo jasné, že vztah k učiteli pochází z východní divadelní tradice. Nejde o podřízenost, ale o důvěru. Tanaka je svým tanečním a životním postojem členům své skupiny vzorem. Je tu společná idea, kterou chce žák podpořit, aby se vyvíjela dále. Žijí přece jako farmářská rodina. Skupina funguje tak, že nejzkušenejší tanečník vede trénink a ostatní ze skupiny fungují jako dobře rozmístěná zrcadélka, pomocníci pro zúčastněné adepty.

1.3.1. Trénink

V procesu učení se dá rozlišit pět základních etap a to: 1. individuální rozcvička, 2. Mind&Body - vedený fyzický trénink, 3. images, 4. kompozice a 5. manipulace. O nich a o některých aspektech cvičení teď pojednám. Začínalo se uklízením pódia - prostoru pro cvičení. S rukama na dřevěné podlaze a vysoko zvednutými boky jsme tlačili a sunuli před sebou navlhčený hadr a téměř v jednom dechu přecházeli z jednoho konce pódia na druhý. V Japonsku nikdy nejde jen o banální úkol, ani tady nešlo jen o úklid, ale o techniku těla, která posiluje *koši*, centrum těla. Je to také způsob herců divadla nó, začít práci na těle už při přípravě prostoru.

MB (Mind&Body)

Základní jednotkou fyzické přípravy tanečnicků je dvouhodinový MB trénink Mina Tanaky. Je náročný, jako každá jiná fyzická příprava, a je založen na psychofyzické vytrvalosti. Tím ale všechno teprve začíná. MB tělo fyzicky zatěžuje až k hranicím jeho možností, přivádí ho k úplnému vyčerpání, nutí ho vzdát se návyků a být živé. Co by mohlo vyvolat „vyšší bdělost“, než střet s vlastními fyzickými a psychickými limity? I když mozek křičí, „já už dál nemůžu“, tělo v pohybu zjišťuje, že ještě má rezervy, může pokračovat. MB trénink má opakující se skladbu cvičení. Vychází z východního pojetí kultury těla a ze způsobů učení východního divadla a bojových umění. Adept dostává zároveň několik úkolů a učí se:

Chůze

Krok je první pohyb, který uděláme poté, co se postavíme na nohy. Když se postavíme a začneme chodit, zúčastňujeme se života. Život se, jak později uvidíme v tradičních kulturách, měří počtem kroků. Každý si od dětství rozvíjí specifický tvar chůze. I proto asi trénink začíná chůzí s nízko umístěným těžištěm a zaměřením na podlahu a chodidla. Ty první butó kroky jsou pomalá chůze, která vychází ze základního kroku divadla nó, suriashi. V minimalistických pohybech chodidel objevujeme jednotlivé body, které ovlivňují pohyb a na nichž spočívá tělesná rovnováha.

V Hakushu jsme cvičili venku na jedné ze čtyř scén pod otevřeným nebem. *Earth Stage* je bez zastínění, je více než 40 stupňů. Rozehřátá dřevěná podlaha pálí do chodidel a zaostřuje smysly. Jako by v každé vteřině s každým krokem rozpalovala tisíce bodů v těle. Tanaka v jedné chvíli z lavice zakřičel: „zadupat své ego do země“. Měla jsem pocit, že dupáním probouzíme nejen své tělo, ale i těla dávno zemřelých předků. Napřed to bolí. Puchýře z popálení navedly tělo, aby pochopilo, kde jsou ty body na chodidlech, které dokážou podlahu zjemnit. Dívka z Mexika měla oteklé, zmodralé kotníky. Hisako se jí po tréninku ptá, kolikrát jako dítě musela spadnout, než se naučila chodit.

Trénink také upozorňuje, že každý jsme zodpovědný za sebe a za zacházení se sebou. Odpozorovávat je podmínkou, ale v Hakushu je všechno zaměřeno na zakoušení zkušenosti. Ke zkušenosti neexistují zkratky a každé tělo se učí jinak, potřebuje jinou lekci. Vzpomněla jsem si na jizvy na kolenou, které se mi udělaly, když jsem se tajně učila řídit tátovo velké kolo. Bylo to riziko, které jsem podstoupila jako iniciační rituál dospělosti. Učení bolí.

Bdělost

Být bdělý znamená být živý, být plně přítomný. Jen bdělé tělo může být živé, reagovat v akci teď a tady. Trénink zostruje bdělost a učí, že dokud jsme v akci, neexistuje ani vteřina pro odpočinek. Bdělé tělo jedná pořád, i v nehybnosti. V Hakushu jsem se naučila, že každý trénink i každá zkouška jsou performance. Je to existence v pohybu.

Vnímání

Vnímání se skládá z percepce a recepce. V tréninku Tanakovy skupiny je první lekcí učit se, jak se učit vnímáním. Prvky tréninku se přejímají odkoukáním v průběhu cvičení, bez zastavování, ukazování a vysvětlování. Tanečník/herc rozvíjí schopnost rozpoznávat tělem mnohonásobné vazby mentálních a fyzických akcí. Vnímání je jako stálé dotýkání bez doteku, naslouchání, pociťování – myšlení tělem. Vnímavé tělo je jako tělo s tisícem očí - a zároveň bez očí jako prostředku vidění. Kvůli své krátkozrakosti jsem se v tréninku musela spoléhat na jiné smysly. Pomohlo mi to pochopit, jak klamný a zavádějící je zrak.

Vnímavost je nutným prvkem herecké práce. Je podmínkou jevištní interakce,

hry, života na jevišti. Stav zvýšené vnímavosti vyvolává u herce nový druh speciální přítomnosti, což rozšiřuje pole jeho jevištního bytí. Začátečníci to často popisují jako znovuzrození. Odevzdat se, být plně přítomný v prostoru a čase, sám se stát časoprostorem.

Kořeny

Mít kořeny znamená být ve svém středu, pevně na chodidlech a hluboko pod podlahou, zároveň ale nezarůst na místě. Zakořenit můžu všude. Základem tréninku je chůze japonských zemědělců, která se do divadla dostala jako „chůze nó“. Tělo je osa světa, strom života. Je to tělo nohama vrostlé do země a hlavou napojené na nebe. Tělo v rozpětí, které hledá svůj střed. Vycítit, zviditelnit a užít sílu těch dvou bodů je možné, jen když člověk nechá okolí prostoupit do těla. Musí otevřít všechny tělesné brány, nechat tělo, aby bylo součástí vzduchu, větru, částí vesmíru. V takové chvíli si uvědomujeme, nakolik tělo každodenně žije svůj malý uzavřený svět, jako by okolní prostor byl jen virtuální realitou. Být středem pohybu, a ze svého jádra jednat s okolím, vypadá na začátku jako být loutkou na deseti provázcích. Je to ale základní lekce rovnováhy, začátek každé herecké práce. Jde o schopnost být zakotven v tělesně prožívané skutečnosti. V ní tkví tajemství hercovy přítomnosti. Nutí jej, aby vytrídil podstatné a odpoutal se od zbytečností.

Rytmus

Je známé, že japonské tradiční divadlo považuje hru/tanec v rytmu za primitivní jevištní chování. Samo užívá pohyb proti proudu rytmu a v protikladu mezi pohybem a hudbou vytváří prostor pro diváka. V tréninku butó je přesto rytmus důležitým prvkem, a to v mnohonásobné podobě. Rytmus se musíme naučit, abychom ho mohli popřít. Je důležité rytmus objevit, ne rytmus sledovat. Je vždycky zajímavé pozorovat dítě, které na rytmus reaguje houpáním. Nikdy to není přesně v rytmu, jako by na podnět reagovalo vlastním cítěním. Když tělo řeší víc úkolů najednou, adept má tendenci uzavřít se do vlastního prostoru. Při rozmístění v koridorech při tréninku se od každého žádá, aby do pohybu vložil svůj rytmus, splynul s ostatními - a zůstal přítom svůj. Znamená to vycítit barvu dechu toho, kdo je přede mnou, za mnou, po levém i pravém boku, naladit se na společný rytmus. Rozvíjí se všímavé tělo, schopné jednat bez přemýšlení a přitom nevypadnout.

Dokázat proměnit rytmus od adepta žádalo rychlost a obratnost zvířete.

Rytmus je schopnost reakce. Při jednom představení *Grim, Grim* byla scéna, ve které jsme měli vyskočit na stůl. Při výskoku jedné z tanečnic se stolu ulomila noha. Byla jsem poslední, která měla skočit. Tanaka byl daleko, ale ve vteřině, jako by odněkud přiletěl, podložil na místo ulomené nohy své rameno.

Herec bez citu pro rytmus je herec, který není schopen naslouchat svému okolí, být spoluhráčem. Vteřina hluchosti - přítomnost „nepřítomnosti“ - může zabránit toku života na jevišti.

Koordinace

Trénink, který na první pohled rozvíjí koordinaci pohybu, ve skutečnosti nechává tělo rozpomínat, připomíná zapomenuté, v každodenním životě málo užívané psychomotorické akce a jejich kvality. Je to detektor poruch a disharmonií. Útočí na tělo, aby známé, ale nefungující vazby rozpustilo a vytvořilo si nové, založené na aktuální pravdě, na reálných schopnostech těla, ne na návycích. Je to mnohem víc než pouhá koordinace. V protikladech tělo samo poznává tajemství přeměny síly v energii. Je nuceno vytvářet nové interakce mezi částmi těla, nová těžiště, učí se rozlišovat jednotlivá napětí. Nejde o virtuozy pohybu, ale o kvalitu provedení. Ta roste z těla, ale v podmínkách rizikových, nevšedních úkolů, má adept strach, že ho tělo zradí. Podobně jako v józe, dech a pohyb hledají, jak spolupracovat. Dech se jako téma odhaluje vznikem překážek a poruch. Znovuobjevené potenciály těla podávají zprávy o dechu jako o písni vnitřní krajiny. Tanaka pojal tělo je tělo formované vzduchem.

Osobně jsem si denně v tréninku všímala, oč pružnější mám páteř, oč pohyblivější klouby, jak nacházím centrum: prožívala jsem „rozšiřování těla“. Takovým proměnám se u Tanaky říká *Body Weather* – počasí těla. To ale bylo vedlejší oproti podstatnějšímu úkolu: odhalování poruch. Odvahou konfrontovat se s poruchami a překážkami získává herec obrovský dar - nekonečné pole pro zkoumání situace těla.

Preciznost

Když jsme si trochu osvojili prvky tréninku, zjistili jsme, že nás práce teprve

čeká. Bylo nutné vnikat do jednotlivých prvků jako do hrubě nakreslených skic, začít rozlišovat prostory světlem a stínem, kreslit jemné linie, detaily. Preciznost tréninku si žádá námahu, důkladnost provedení, selekci, separaci, umístění v rytmu.

Dodatečně jsem si uvědomila další souvislosti. Mnohé tance původních obyvatel Mexika byly léčivé tím, že byly zaměřené na harmonizaci pravé a levé hemisféry. Aby působily, byla nutná přesnost provedení. Když jsme v roce 2002 s antropoložkou Patricie Tores a Axakelem, tanečníkem z kmene původních obyvatel Mexika, v BART pořádali dílnu aztéckého tance, zjistili jsme, že ani tanečníci Duncan konzervatoře nezvládají kroky, ztrácejí se a „nevědí, kde mají pravo a kde levo“. Proč? Axakel to vysvětloval nedostatkem preciznosti. Nemyslel tím ale schopnost opakovat kroky. Uráželo ho, když jsme po něm chtěli, aby nám je ukázal zpomalené ve fázích. Křičel, že není možné, že jsme tak hloupí, že to nedokážeme. Preciznost Axakel chápal jako schopnost být uvnitř toho kroku, být tím krokem a rozumět, co mi jím mé tělo sděluje. Zase nějaká magie?

Při tréninku v Hakushu jsem si uvědomila, že v divadle je tou magií magie pravdy. Pohybem jsme se té pravdy, kterou denně zapíráme, dobírali.

Čestnost

Považujeme ji za samozřejmost a přece to tak není. Netrpělivost, soutěživost, arogance, dočasnost vztahů a hodnot, to všechno překáží, aby si ji adept vybral jako svou cestu.

Práce na rozvoji hercova těla vyžaduje, aby tělo bylo jako nepomalované plátno, bez lpění na předchozích zkušenostech. Uvědomit si, že každý pohyb je zrozením čehosi, dělá i z tréninku tanec. Adept se sám sobě odhaluje objevuje se skrze práci. Jen tak - to potvrzují z dvojité role adeptky butó tance, a režiséra-pozorovatele procesu herecké práce - se vlastní zkušenosti dají rozvíjet.

Zvlášť přínosný je dialog s partnerem při cvičení. Ne každý má to ideální vyzařování, ne s každým si přejeme sdílet fyzický zážitek. To si uvědomíme, až když po desáté výměně v koridorech přijde řada i na toho, komu jsme se celou dobu vyhýbali. Narážíme na vlastní omezenost, neupřímnost a nečestnost jako překážku rozvoje, vždyť sdílení je zásadní prvek divadelní buňky. Když odpor dokážeme přeměnit v předávání pozitivních vln, je to mnohem větší vítězství, než

úspěšně provedené cvičení s oblíbeným partnerem.

Tělo po každém tréninku dostává zprávu o energetických blocích, rozpuští je a uzdravuje se. Vrací se dočasně ztracené a nevyužívané možnosti, z kterých může začít růst Zeamiho květ herectví. Čestné přiznání a přijetí zranitelnosti, kterou během tréninku poznáváme, je krok k překročení vlastní meze.

Intenzita

Je také součástí tréninku. Má za úkol přimět tělo, aby se odpoutalo od rutinního a mechanického chování. Fyzická zdatnost je jen vedlejším účinkem. I když hlavní část práce následuje až po tréninku, trénink záměrně vede až ke hranici vyčerpání. To vyčerpání má v butó odejmout tělu přehnanou fyzičnost, přeměnit jeho tíhu v lehkost.

Únava

Jako účastníci Školy divadelní antropologie mě vždy překvapovalo, že i po patnácti hodinách práce z tváří herců balijského, japonského i indického divadla vyzařovala dobrá nálada. Balijský úsměv je pod záštitou nemateriálního dědictví UNESCO.

Při jedné příležitosti po demonstraci práce přišlo na řadu i téma únavy. Tanečník reagoval, že ho vždy, když pracuje s herci západního divadla, překvapí jejich únava. Ptal se s naivně, jak si ji herec vůbec může v těle vyvolat, když tělo přece pohybem únavu odstraňuje?! Když se stane, že na herce přijde únava, pojmenoval to jako usínání krve, a to je znamení, že něco není v pořádku. Vždyť tělo je zásobník energie a pořád ji vyrábí. Barba k tomu dodal, že v jeho zkušenosti to znamená, že se herec nudí, že neangažoval všechny své zdroje, že přestal zkoumat a chce od režiséra, aby mu dodával motivaci pro práci.

V Tanakově tréninku neexistovala přestávka. Jen pětiminutová pauza mezi tréninkem a improvizací, a mezi improvizací a prací na kompozici. Říkali, že není důvod. Opravdu, když je tělo plně zaměstnáno, nemá čas na únavu. Únava je nezaangažovanost těla. Učitel aztéckého tance říkal, že tančíme, aby se naše tělo uzdravilo. U butó je trénink také prostředkem, aby se únava z těla vyplavila. Vyčerpání po tréninku je zdrojem budoucího naplnění, zárodkem nové síly, která probouzí tělesné a kreativní šťávy.

Zlom

V tréninku se dále učíme chápat tělo, sebe i ostatní v krizi. Není to žádný psychologický výcvik, i když některé takové dopady má. Jsme přece jednotné tělo/duše. Zlomovému okamžiku předcházejí četné „zlomeniny“. Nohy, ruce, kosti, svaly, šlachy, všechno prochází zkouškou, jak se dát „zlomit“ a přežít. Zlomeniny jsou tělesné, ale ty, které nejvíce bolí, jsou psychické a týkají se především loučení s egem. Ne každý si je přeje, a nikdo nemá právo to po nás chtít. Trénink se pokouší odplavit ego jako zbytečnou překážku v práci.

K této části hereckého tréninku patří i rozhodnutí odevzdat se. Barba popisuje rozhodnuté tělo jako jasné a sebevědomé. Kromě samotného rozhodnutí potřebuje, aby to bylo rozhodnutí správné. Trénink je pro herce příležitostí učit se to.⁸ Butó učitelé to nazývají odhodlání vzdát se sebeobelhávání. Jen když je tanečník/herec odhodlán přiblížit se pravdě a chce pro to udělat i nemožné, dokáže prací překlenout krizí.

Hranice

Stav před začátkem práce Tanaka v jedné přednášce přirovnal k prenatalnímu dramatu. Ze zkušenosti můžu potvrdit, že při tréninku se herec opakovaně dostává před vstupní bránu znovuzrození. Je to místo, kde se setkává s vlastními limity a překračuje své hranice. Ty hranice trénink objevuje a uvolňuje, nebo naopak upevňuje. Uvolnit je znamená odhalit i to, co ukrýváme. Komplexnost tréninku se ukazuje v tom, že se podpoří možné transformace. Trénink vynáší na povrch usazené zábrany, které brání proměně. V Hakushu byl strach stínem, kterému jsem na začátku při práci s pohybem musela čelit. Skrze něj a pomocí úkolů, které jsem měla zvládnout, jsem poznávala svou část, žijící „v exilu“ a dostávala se k vlastnímu tělesnému výrazu. Odměnou za každé uvolnění hranic je odblokování zarostlých míst, kloubů, svalů apod.

Není to samozřejmě jen fyzická deblokace, ale komplexní uvolnění, a ovlivňuje veškeré psychosomatické projevy. V tom má butó k tvorbě holistický přístup. Výsledkem je tělo zbavené limitů kloubů a orgánů, průzračné a nezatížené mentální přesyceností denním životem.

Omlazení

Žijeme ve společnosti kultu těla, obsese krásou, svádění, outlooku. Butó

⁸ Barba E, *The Paper Canoe*, Routledge London 1995, s. 33-36.

tanečníci si vybrali cestu vnitřního omlazování. Tělo chápou jako místo zrodu a proto i pramen tajemství prvotní pravdy. Tanaka říká, že tělo bylo prvním prostředím, do kterého jsme se narodili, a tanečník to zrození opakuje tancem.

I přes náročnost k tělu butó nezná věkové hranice, mladé nebo staré tělo. Nejde o věk, ale o schopnost těla odhalit se a zkoumat. Většina butó tanečníků tančí až do hlubokého stáří. Kazuo Ohno se dožil 103 let a stále tančil, protože butó podporuje regeneraci fyzického těla. Tanaka říká, že tanec je jeho způsob bytí a bez tance by neuměl žít. Také však říká, že není tanečník, ale zemědělec. Ve skutečnosti prý všichni denně tančíme, jen ne každý to bytostně potřebuje.

Svátek

Po třech měsících pobytu v Hakushu nám Hisako sdělila, že v sobotu pojedeme do města na večeri. Všichni se spokojeně usmívali. Já jsem si uvědomila, že jsem na město úplně zapoměla. Nechybělo mi, nebo jsem na tu myšlenku neměla čas? Zpráva o cestě do města ve skupině vyvolala atmosféru svátku. To odpoledne jsem většinu kolegů poprvé uviděla v oblečení, které nebylo pracovní. Další den na mě padl smutek. Uvědomila jsem si pomíjivost svátků, i to, že celý život v Hakushu je pro mne přes všechny těžkosti čas výjimečný, čas svátku.

Když pracuji s herci, připomínám, ať si uvědomíme, že to, co nám naše profese dává, je blízké svátku. Skutečnost je ale jiná. Pořád dravě hledáme nové zážitky, a tím nám svátek, možnost zakoušet zkušenost a poznání, uniká.

Najít si svůj čas

Když je práce tak intenzivní, jako ta v Hakushu, je složité najít si svůj čas. Na začátku se zdá, že kromě hodin na spaní tu intimní čas vůbec není. Denní program končí kolem 23 hodiny a začíná ve 4.30 ráno. Potřeba najít svůj čas se stává naléhavou, čas je vzácností, sám motivuje patřičně s ním nakládat. Proto jsem místo snídaně raději volila čtení poznámek z předchozího dne s posezením u rýžového pole či u řeky. Byl to vzácný čas. Neplýtvat časem se v Japonsku nevyvozuje jenom ze šetrného postoje k němu, ale z úcty.

V Hakushu jsem měla naléhavou potřebu psát. I když jsem byla velmi unavená, o půlnoci, když šli všichni spát, jsem se posadila v koutě s polštářem

a červenou dekou, kde na mně čekala kočka Kameo, a dvě hodiny jsem psala. Chtělo to po mně tělo, ne můj mozek. Nikdy jsem nevěděla, co to bude, bylo to jako by mi zvenčí někdo diktoval a má ruka jen tomu hlasu propůjčovala pohyb. To, co jsem přes den při tréninku zpracovávala fyzicky, jsem musela v noci zpracovat i mentálně.⁹ Dnes mě napadá, že ta potřeba psaní pocházela ze vzpomínek, které tělo při tréninku odkrývalo a nemělo kam je uložit. Tělo jako dům vzpomínek hledalo další prostor, kam by se čerstvě odhalené vrstvy paměti mohly zapsat.¹⁰

Zkratky

Ve své režisérské praxi kvůli omezenému času a neangažovanosti herců čím dál častěji dělám tu chybu, že pro herce vytvářím tzv. zkratku. Netěší mě to, uvědomuji si, že i pro mě proces ztrácí chuť. V butó zkratky neexistují. Příklad: spěchej pomalu a raději obejdi celou čtvrť, dokud se ti všechno v těle neujasní, a když je třeba, posad' se, platí dvojnásobně.

Ukládání

Opakování určitého počtu cvičení učí žáka denně objevovat rozdíly a propracovávat nové detaily, překonávat rutinu a neznudit se. Dává mu šanci setkávat se s tím, co nezvládá a hledat, jak to zvládnout. Vede k čestnému přijímání a přiznání vlastní nedokonalosti a motivuje přeměňovat ji ve výzvu ke zvládnání problémů. Tak se postupně zkušenosti ukládají do paměti těla.

Pohled učitele

Japonci málo verbálně komunikují. Myslím tím, že ne tak přímo, jako my, a nedívají se přímo do očí, protože věří, že číst cizí duši z očí je neslušné. Pohled učitele učí.

Disciplína

Nevím, zda je správně u konce seznamu. Patří na začátek i na konec zároveň. Příprava pod dohledem učitele je jen dočasná. I když je již uložena v těle, nemůže být navždy zachována, pokud se dál neobdělává jako půda (po návratu do Prahy léta udržuji tuto disciplínu jako dar). V oboru, jako je divadlo a tanec, kde je

⁹ Později jsem v Mišimihových zápisech četla, že práce s tělem budí i mentální „fyzičnost“.

¹⁰ Borghes píše, že když oslepl, uvědomil si, že člověk musí stále třídit paměť, jinak by se zbláznil, jako hrdina jeho povídky Fenes.

sebekázeň jedním ze zásadních předpokladů procesu růstu, považují Japonci její nedostatek za nedostatek vědomí o hodnotě vlastního života. Člověk je líné zvíře. To si každý může přiznat - a herec třikrát tolik.

Kdykoliv se sebekázeň rozpouští v nánosech každodennosti, můžeme si uvědomit, jak snadno jsme si namluvili, že už ji máme. Barba na jedné z ISTA říkal v žertu, ale je v tom díl pravdy, že divák pozná herce, který necvičí, ne z nedostatku virtuozity, ale z jeho špatného svědomí. Jak? Tak, že mozek, který tělo vždy zpomaluje, jej na jevišti znejistí a tím prozradí. V tomto případě si uvědomíme, že nám trénink dává jistotu a sebedůvěru, že nás tělo nezradí. Disciplína kromě již popsaných dovedností pěstuje vytrvalost a víru v pravdu toho, co děláme. Je to profesionalita bez diplomu.

Den v Hakushu začínal s východem slunce ve 4.30. Do tréninku, který začínal v sedm hodin, bylo třeba stihnout několik povinností: objet na kole stáje a nakrmit zvířata, vrátit se na statek a zapojit se do přípravy snídaně, připravit se na trénink. Být připravený na trénink bylo základní pravidlo chování, o kterém se vůbec nemluvalo. Každý to řešil po svém, ale bylo nutné si co nejdřív uvědomit, že to neznamená jen být na místě včas. Členové Tanakovy skupiny dávali příklad, že je samozřejmost být na místě nejméně dvacet minut před začátkem, odložit vzruchy svých myšlenek, v tichu se naladit na hodiny zkoušení.

Detail

Tělesné techniky, které rozvíjí trénink, improvizace a kompozice, doplňují a slučují polní práce. Tanaka to vysvětluje tak, že v zemědělské práci můžeme najít tu největší konkrétnost tělesné přítomnosti, která je nám vrozená.

Drobné manuální pohyby tělu připomínají, co je mu vlastní. Vzpomínám na obrovské pole s mrkví. Tam jsme strávili několik odpolední a ve dřepu protrhávali mladé výhonky, tenčí než vlas. Byly centimetr vysoké a tak hustě zasázené, že je prsty sotva mohly uchopit. Ale jen při tak konkrétním, opravdovém činu si tělo uvědomí senzory v konečcích prstů, i to, že ruka jako celek má řadu částí, které odlišně reagují na okolí a promlouvají. Tanaka říká, že tanec je jen prodloužený život pohybu každodennosti. Sklizeň je dokonalý tanec rukou, který se usazoval v těle jako výsledek práce mnoha generací. Z generace na generaci předávané tělesné aktivity s přesným rytmem a jsou základem jejich skutečného působení

v životě – i v divadle.

Skupina

Při tréninku si uvědomujeme, jak důležitá je pro divadlo skupina a sdílení. Skupinová dynamika má moc ovlivnit, povzbudit a motivovat jedince, aby se odvážil jít i přes své limity. Tanakovi tanečníci byli srdcem skupiny. Byli tahači nitek rozhýbavající skupinu, i majákové světlo. Tělo je primární zdroj herce/tanečníka; aby se vyvázalo z každodenního chování, potřebuje výzvu, úkol jednat jinak. Fyzické divadlo se na počátku lišilo od tance právě tím, že si za hlavní tělesný výraz zvolilo riziko.

V Tanakově tréninku je únava přeměněná v potenciál kreativity. Zní to paradoxně, když víme, že práce po téměř tříhodinovém tréninku má teprve začít. Ale unavené tělo je bezbranné, a tím mnohem citlivější na přijímání vnějších i vnitřních impulsů a vjemů. Je to účinná disciplína pro rozvoj těla, využití všech jeho kapacit, která přes dezintegraci vede k integraci. Tělo se mnohem snáze naladuje na tzv. bod nula. Pravidelná a námahavá fyzická příprava tanečníků se vždy vztahuje k pramenu tvůrčích sil člověka. Z nich pak vzniká důvěra ve vlastní tělo. To je ono lepidlo, které chybělo Giuseppevi, aby mohl létat.

Předchozí řádky vycházejí z deníku adeptky. Trénink se těžko popisuje. Vymyká se rámcům, a jako cokoli z divadelní praxe, co se pokoušíme definovat, se popis jeví zkreslený, nabízí stále nové výklady a pojmenování. Celkově ztrácí na životnosti. Zapojila jsem tyto popisy do disertace, protože jsou mi i po létech vzácným pramenem pro porozumění divadelní praxi.

1.3.2. Pomezí

Tělo jako prázdná nádoba

Butó tanečníci často říkají, že ideální stav těla pro improvizaci je prázdné tělo. Tu prázdnotu přirovnávají k prázdné nádobě – k bodu nula. V butó to znamená odpoutat se od každodenního hraní rolí, zbavit se návyků, které nám překážejí odhalit se v pravdivém světle. Týká se to především mentálních a expresivně-emočních aktivit, které nás brzdí. Je to pozitivní sebezapření se. Tanaka i jiní butó učitelé věří, že teprve v nulovém bodě vědomí se může zrodit kreativní tělo, tělo,

které se samo stane scénářem a příběhem.

Prázdné tělo potřebuje osvobodit se od řízení mozkem. Jak ale zastavit mozek, jak ho ošidit, aby už nemyslel, jak pomoci tělu, aby se odpojilo, a přitom neupadnout do meditace? Při tomto požadavku si uvědomíme, jak moc je při běžném fungování tělo potlačené, závislé, omezené zábranami, poháněné povinnostmi. Kolik toho tělo dokáže vydržet i proti své vůli! Tanečník, který se tohoto věznitele, který stále dohlíží a trestá, dokáže zbavit, se odměnou přiblíží k samé podstatě tance. Hijikata tvrdil, že tanečník má v sobě zkoumat to prapůvodní, reptilní.

Tanaka říká, že jen tělo, které není nástrojem, může vytvořit čistý tanec. Barba se Savaresem ve Slovníku divadelní antropologie popisují mentální rovinu jako tu, která předbíhá pohyb, tím zpomaluje tělo a předem prozrazuje tajemství, určené divákovi. ¹¹

Neviditelné tělo

Jako adept butó tance jsem se ocitla v představení *Čaroděj ze země Oz*, které Tanakova skupina připravovala pro letní festival v Hakuschu. S japonskou kolegyní jsem se podílela na výrobě kostýmů z rýžového papíru. Pak jsem se na scéně měla objevit jako *koruga* - postava v černém oblečení známá z tradičního divadla, která jako druh rekvizitáře „obsluhuje“ tanečnický a děj, přináší a odnáší předměty, kostýmy. První úkol byl, abych během zkoušky pozorovala sebe bez sebe, tj. představovala si, jak se moje postava pohybuje jevištěm. Nešlo o černé divadlo, ale o jiný druh přítomnosti na scéně, o neviditelnost jako způsob bytí. Tanaka mi řekl, že divák si té neviditelné viditelnosti všímá jen pokud ji nepředstírám, ale neviditelná jsem. Že mám být transparentní a jako tma. Dostala jsem kostým a *tabi* ponožky a začala zkoušet. Když jsem poprvé vstoupila na scénu, připadala jsem si, jako bych měla sloní nohy. Čím víc jsem se snažila a zkoušela, tím více se mi zdálo, že mé tělo vytváří opak neviditelnosti. Hisako Horikawa mi svými minimalistickými pohyby připomínala vlčici. Jednou se zkoušelo večer za úplňku. Zkusila jsem „nebýt“ tak, že jsem se inspirovala obrazem jejího neviditelného stínu – hledala jsem způsob, jak být protikladem nabílené tanečnice, pasivním principem oproti aktivnímu.

Joši Oida podává svůj názor na neviditelnost v úvahách o své herecké zkušenosti. Začíná historkou z dětství, kdy jeho snem bylo umět zmizet jako

¹¹ Barba, Savarese, Slovník divadelní antropologie, op. cit., s. 198-199.

ninja. Matka mu ušila černý kostým a vždy když si ho oblékl, volala na něho: Joši, kde jsi, nevidím tě, ukaž se, apod. Ale pak přišla návštěva, která o té hře nic nevěděla. Joši se objevil v Ninja kostýmu a matka volala, kde jsi Joši? Návštěva odpověděla, že přece stojí za ní. Bylo to tehdy velké zklámání, ale významný zážitek pro jeho pozdější hereckou praxi. Oida herec má také přání být neviditelný, a to na scéně. Věří, že hercův úkol není ukázat, jak je dobrým performerem, ale vytvořit neviditelný prostor pro imaginaci diváka. Porovnává to s mistrem kabuki, který minimálním pohybem ukazováčku upozorňuje na měsíc a divák ten měsíc vidí, aniž by se díval na herce. V závěru stati cituje poučení svého mistra o jevištním prostoru jako místu, které tančí díky neviditelnému herci, a ne díky jeho sebe prezentaci.¹²

Existují kultury, v kterých je tělesnost a tělesné vyjadřování velmi výrazné v každodenním chování. Taková je například ta naše, černoohorská. Zvláště na vesnici, kde se zachoval prvotní vzorec, lidé věří, že člověk má být přímý v kontaktu, že se nemá zbytečně ostýchat, má se dívat přímo do očí, protože člověk, který něco skrývá, to nevydrží. Přestože moje mětská výchova nebyla až tak silná, naše vrozené zvyky dotýkat se toho, s kým mluvím, objímat se a líbat při setkání a loučení, dívat se přímo do očí, když mluvím, byly i mým zvykem.

V Japonsku to bylo naopak. Kromě cvičení probíhal kontakt s minimem doteků. A přece se tam člověk necítil ani sám, ani izolovaný od ostatních. Naopak, druhých si všímal mnohem pozorněji a také cítil, že je pečlivěji vnímán okolím. Tato zkušenost japonské kultury pro mě byla vodítkem, které mi umožnilo porozumět mé první herecké roli. S neviditelností stále pracuji ve své režisérské a performerské praxi. V posledním projektu *Dům* byla mým osobním zadáním. Stále znovu zjišťuji, co to znamená „napětí těla bez napětí“, rozšířená rovnováha, tělo bez kostí a masa.

Asketismus

Hijikata viděl současného umělce jako člověka, který žije jako asketa, nepodléhá lákadlům mainstreamu a dokáže nahlas říct to, co většina zamlčuje. Jeho následovníci tu kritickou notu vůči společnosti spíše uklidnili. Věnovali se především osobnímu rozvoji skrze tanec a do značné míry ustálili butó jako divadelní tvar, čitelnější západnímu divákovi.

12 Oida, J & Marshall L: *The Invisible Actor*. Routledge, London 1997, s. 16-19.

Butó se těžko předává a proto učení trvá nejmíň několik let. Nejde jenom o pravidelná cvičení, ale také o osobní zrání, ukládání a usazení prožitých zkušeností. To neplatí jen o butó, ale o herecké práci vůbec. Myšlenka je jen málokdy schopná porozumět zkušenosti hned napoprvé. Potřebuje se usadit a ten vzácný okamžik nazýváme poznáním.

1.4. Krajina pod kůží

Výkřik z obrazu Edwarda Muncha vychází z hloubky těla. Je to výkřik ze samého středu, ze zárodku lidské bytosti. Může být expresí strachu, útěku před čímsi, ale i expresí naplněnosti, zasažení živelnou silou zevnitř v průlomovém okamžiku slunečního umírání. Munch pravděpodobně prožil obojí. Průlom v krajině vyvolal průlom v těle. Průlom v těle vyvolal průlom v krajině. Lidské tělo je ohniskem a epicentrem děje. Hlas jako z hluboké jeskyně rozezněl tělo. Hmotnost těla vyvolává rezonanci krajiny. Ovlivněno živelnou silou přírody tělo se šíří, rozpíná a tvoří novou vrstvu prostoru v krajině. Skrze dvoudimenzionální plátno nás Munch zavádí do vícedimenzního prostoru lidské zkušenosti. Živel rozbouřil všechny smysly a dostal se až pod kůži. Je to otisk těla, jeho odpověď krajině. Munchův obraz jakoby převyprávěl alchymický příběh, který analogický dějům v těle butó tanečnicka.

1.4.1. Images

Proces přípravy butó tanečnicka má kvalitu postupného zasněcování. Probíhá ve třech fázích, prostřední a pomezí se jmenuje Images. Dala by se popsat jako slovník obsahující tisíce obrazů pro improvizace, které na začátku pro své žáky navrhli Hijikata a Ohno. Tanaka a jeho skupina pro své adepty užívají kromě už existujícího Hijikatova „slovníku“ i soubor obrazů z vlastní denní zkušenosti. Images mají za cíl zkoumat proměny-transmutace lidského těla do jiných forem a bytostí. Základem jsou obrazy živlů, zrození, smrti, zvířat, tělesných deformací a sexuality. Jsou to archetypální obrazy, které sahají do podvědomí a pro tanečnicka/herce otevírají otázku, čím vším se tělo může stát, čím ještě není. Hijikata říkal, že je to uvědomění si dalších vnitřních perspektiv, jiných pohledů a bytostí. Images pracují s prostorem, vnitřním i vnějším a jsou zaměřeny na paměť těla. Smyslová

zkušenost je vždy spjata s prostorovými a časovými okolnostmi. Protože krajina je prvotní prostor lidské bytosti, cvičení images probíhají venku. Stimulace smyslů a vnitřních vjemů probíhá v kontaktu s reálným organickým světem. Celý proces by se dal nazvat obnoveným zkoumáním instinktů skrze tanec. Intenzivně se pracuje se všemi smysly a zásadní je dotyk.

Dotýkat se znamená zúčastnit se, sdílet, vzpomínat si. Že taktilní vjemy stimulují paměť, je známé i z mnohých terapeutických zkušeností.¹³ Dotyk je především ověřením skutečnosti a pravdy, ale zároveň je i lekcí přítomnosti – cítit dotykem a být dotýkán znamená existovat. Pro tanečníka a herce je to zásadní, jeho rezonance narůstá na mnohem vyšší úroveň než je všední, a v divákovi zanechává pocit magičnosti, nebo, jak říká Artaud, magické mimese.

Dotyk se nejprve vzájemně předává a sdílí s partnerem, potom se rozšiřuje na okolí. V jevištní práci se dotyk s partnerem už nepraktikuje, zůstal v paměti těla a proto se může uskutečňovat na dálku, někdy i bez kontaktu pohledem. Paměť stimulovaná dotykem je jako záblesk, vteřina setkání s čímsi zapomenutým. V okamžiku setkání tanečník/herce pochopí, jakou zásobu pro tvorbu si nese pod povrchem každodenního chování a pod kůží. Tělo se stane prostorem - tančící plochou, kde každá část tím, že se stala citlivou na smyslové podněty, má svůj vlastní příběh. Odtud se pohyb rozvíjí do dalších rovin, jako zkoumání energie a možností jejích proměn, segmentace pohybů, zkoumání vnitřní plasticity těla, multiplikování rytmu.

Images jsou stavebním materiálem kompozice (partitury), která se buduje montáží prvků nasbíraných pamětí těla. Tanečník selektuje vjemy a znovu je v nových souvislostech komponuje. Kompozice se rozvíjí ze souhry protikladných prvků vjemů vnitřních a vnějších. Improvizace s images dostává zhuštěnou strukturu a mnohvrstvý tvar.

Sdílení skutečností mimo prázdný divadelní sál umožňuje tanečníkovi/herci přímou zkušenost, bez představy „kdyby“. Rozvíjí kapacitu paměti těla a učí, jak s ní pracovat, jak ji fixovat, zároveň brání fixování formy a podporuje hledání podstaty pohybu. Zkoumání krajin vnitřního těla je jako cestování pamětí prostřednictvím pohybu. Je to „časoběr“ uvnitř těla, kdy tanečník/herce vědomě čerpá ze své iniciační zkušenosti, mobilizuje svou svou minulost, přítomnost i budoucnost. Butó

¹³ Dotek se jako kreativní a komunikační prostředek ukázal výjimečně účinný v mé divadelní práci se schizofrenními pacienty o několik let později.

není technikou těla, ale osobní, tělem nalezenou technikou.

Proč butó tanečníci tak trvají na rozvoji smyslovou zkušeností jsem poznala časem, v okamžicích, kdy jsme se k materiálu představení dostávali prostřednictvím otázky: představ si!

Studna

*I am living in search of where lies dance
that would not use the body as a tool.*

Min Tanaka



Min Tanaka , tanec v krajině, web archiv

Úsvit v kaštanovém háji. Před očima hrají kapky rosy prosvícené prvními slunečními paprsky. Je slyšet cikády, do nich občas tupé zvuky, motyky, možná sekery. Pod stromem na trávě je hromada čerstvě vyhrabané země. Za ní je vidět hlava. Min ve vojenské uniformě stojí uprostřed hluboké jámy a bez přestání kope. Na zpocený obličej chytá slunce a odráží jeho odlesk na nás. Obklopen zemí, Min jakoby stál ve vlastním hrobě. Je obrazem hrdiny i snivce, člověka smířeného se svou konečností. Odhrabává vrstvy paměti hlíny, která kolem něho obtáčí spirálu času. Hluběji a hlouběji se zahrabává, proniká k prameni zrození. Ze dna jámy je slyšet hlas, křičí to člověk nebo hlína? Z jámy náhle tryská voda, pramen z pramene. Je tu studna, zdroj života. Tam, kde něco zemřelo, se cosi narodilo. Ze studny vychází na půl obnažené tělo, muž, voják po těžké bitvě.

Butó tanečník „doluje“ v těle, prokopává se do něj jako do studny. Jeho

úporná snaha nalézt pravdu existence uchovanou v těle ho vede k mnoha vnitřním pramenům. Paměť je nekonečná a v propojení s místem, prostorem a časem ji tanečník přivolává na světlo dne, má v těle tolik pramenů, kolik je jich schopen odhalit. Provádí cosi jako tělesnou archeologii, hledá pod povrchem to neodhalené ve svém podvědomí. Pro tuto práci si celý život hledá „techniku“.

Tanaka říká, že žije dokud tančí, že tanec je mu vzduchem, vodou, potravou a časem, že jen tak může dosahovat maxima bdělosti a moudrosti. Proto musí tančit denně. Když tančí, probouzí emoce, které spí v hlubinách času.

V 80. letech realizoval dvouletý taneční projekt pod názvem Diary. Denně tančil na různých místech - v rušných částech města, na nádražích, na pusté periferii a na smetišti, v řece, u moře, na vesnici, v horách. Tím způsobem protancoval celé Japonsko.¹⁴

Tančící cesta

Před očima se mi jako barvy na paletě připravené k nanesení na malířské plátno rozpíjí krajina. Ve škále barev začínající bílým vrcholem Fuji splývají bledě modré odstíny nebe přes hustou modř hřbetů hor až na malebné borovice pod nimi, které vypadají jako obrovská ptačí hnízda. Dole kudrnaté keře hlídají vstup do bambusových hájů. Všechno má svého převráceného dvojence v obraze na jezeře uprostřed zářivě zeleného rýžového pole.

Kandinski měl pravdu, když říkal, že barvy vytvářejí vibrace podobné akordům při hře na piano. *Tady hraje krajina za doprovodu cikád. [...] Rýžové pole dělí uprostřed bílá stezka. Zatančil přes ní vánek, pak se jako vír prachu rozplynul ve vzduchu. Přes stezku plyne potok. Klikatí se do polí. Nejistě rozeznávám, že po cestě přichází zaprášený poutník. Tmavé boty se noří z prašného mraku nad pěšinou. Rozplývá se, po cestě se blíží bytost v černém kimonu. Vypadá jako krácející stezka, pak jako stařena. Vteřinu za vteřinou se skrz ní promítají živly, počasí, roční doby, období života. Pak všechno mizí, zůstává krajina v odpoledním oparu. Přijíždí děda na kole, znovu rozvíří prach, mizí v rýžových polích. Stařena zemřela, přibíhá malá holčička. Krajina prostoupila tělo tanečnice a jde k nám Hisako v podobě dívenky.*

Butó stále pracuje s prostorem. Tanaka říká, že netančí v prostoru, ale sám je prostorem. Na rozdíl od inscenace na tradiční divadelní scéně, která se zkouší

¹⁴ Viala, J., Masson-Sekine, N.: Buto - Shades of Darkness. Shufunotomo, Tokyo 1988, s. 160-165.

a fixuje, aby se mohla opakovat, inscenace pod otevřeným nebem zdůrazňuje neopakovatelnost. Ta se zpřítomňuje v interakci mezi tělem tanečníka/herce, které podléhá vlivům okolí, a reálným prostředím, které proměňuje. Tanaka vysvětluje, že když improvizuje, kreslí jakoby do krajiny kus životní cesty na pomezí reality a snu, které se v tvorbě doplňují. Pravda je vždy závislá na tom, jak jsme ji v dané chvíli schopni vnímat. V příběhu Hisako je tělo odrazem přímého vztahu s prostorem, samo je tím prostorem se vším, co jej činí živým.

Sázení

Je poledne nad rýžovým polem. Mezi polem a neobdělanou zemí je bytost v tmavomodré pláštence. Rolník v polních botách motykou obdělává pole. Postupuje tam a zpět řádky s pravidelně se opakujícími pohyby, je jako voják. Kope a sází. Motyka létá vysoko nad něho a znovu dopadá do čerstvé hlíny. Ztrácí se ve výhoncích rýže. Přilétají ptáci, zobou čerstvě vsazená semena. Z rýžového pole se vynořuje strašidlo. Ožívá, přeskakuje hrázky mezi poli, straší. Chodidla hloubí brázdy. Ruce se zvedají jako křídla, sedlák chce být ptákem? Vesničan útočí, ptáci odlétají, ale znovu se vrací a on donquijotský groteskně brání své pole před ptačím náletem. Ve vteřině se měnily obrazy, Tamai byl zemědělcem, ptákem a strašidlem zároveň.

Butó tanečník zjistil, kde najít ideálního učitele. Má za vzor přírodu. Jako v přírodě všechno potřebuje čas, aby vyrostlo, tak butó dává pohybu čas, aby se narodil v těle a srostl s ním. I když butó tanečník může netrpělivému západnímu divákovi připadat zasněný až nepřítomný, opak je pravdou, je ztělesněním reality. Jde tu o příběh tělem absorbované konkrétní zkušenosti vyzařované tancem/divadlem, která je tancem prozkoumaná tak podrobně, že se zdá být realitou nad realitou.

Butó se rozhodlo jít cestou pravdy. Jeho skutečným mistrem, učitelem a prvním divákem je příroda, v jejíchž zákonech nachází svébytnou pravdu. Jan Patočka v pojednání o těle píše: „*Být na světě znamená být na světle. Člověk je člověkem tím, že je na světě, tj. že je ve světle, a to znamená, že žije v pravdě. Možnost žít v pravdě je to, co dělá člověka člověkem. [...] Bytí v pravdě je něco, co člověk nevytváří tak, jako dělá věci, které na základě toho, že je v pravdě, může vyrábět; bytí v pravdě je to, co jej dělá člověkem.*“¹⁵

¹⁵ Patočka, Jan, op. cit. s. 200-201.

Na rozdíl od západního tanečníka, který většinou prezentuje svou virtuozitu, butó tanečník se učí vyhýbat se reprezentaci a subjektivitě. Tanečník-farmář se učí pokoře, anuluje své ego, ovládá netrpělivost ve prospěch kvalitní přípravy, dokud nepřijde vhodná chvíle k vystoupení před divákem. Tamai zkoumá donkichotské téma v životě farmáře i tanečníka.¹⁶ Sedlák je stále v pohybu. Není nic, co by nepřemohl. Je částí koloběhu přírody, pozoruje ji a s úctou jí naslouchá, učí se jak být s ní i se sebou. Jeho tělo se proměňuje. Někdy je všechna jeho námaha marná, musí přiznat, že je jen lidská bytost, loutka vedená nitkami přírodních sil.

V butó tanci je loutkovitost často připomínaná. Loutka vytváří jiné tělo, mechanické, a přitom citlivé na nejjemnější podněty a brání emocím, aby se dostaly do popředí. Tamai užil výraz loutky k podobě strašáka. Na konci podivného souboje stál v poli jako šaman, který o všem, co se tam děje, ví víc než ostatní. Znat a vědět není totéž, zejména pokud jde o taneční/hereckou práci. Vědění vzniká poznáváním, které probíhá neustále a ukládá se ve vrstvách. Při psaní těchto řádků mě překvapilo, kolik toho ze zkušenosti v Hakushu mé tělo dodnes nezapomnělo. Mnoho detailů si vybavuje až po čase, jak to samo zraje, a díky tomu je zpracovává v novém světle. Patří to k ukládání.

Butó nemá předem danou formu. Tanečník zkoumá své tělo v interakci s konkrétním prostorem, prochází jím a nechává jej sebou procházet, tak ho detailně poznává. Na pomezí každodenního netanečního pohybu a tance hledá tvůrčí zdroje v lidské bytosti. Probuzené tělo je čistý život s naplno otevřenými smysly. Jde o fyzický dotek reality zbavené společenských konvencí.



Grim, Grim choreografie Mina Tanaky v které jsem se po pobytu v Japonsku ocitla jako performer,

Divadlo Archa 1997

¹⁶ V roce 2007 Tamai Yasunari s Vladimírem Javorským vytvořili v divadle Archa představení Don Quijot z Hakushu. Je vidět, jak dlouho téma zrálo.

1.5. Tanec a tradice

Tradition is like water. Water does not disappear, but it transforms as it moves to different places. Dance, too, is something we have been practicing never losing sight of it.

So isn't dance an intrinsic part of human tradition? M. Tanaka

Butó vsadilo na vzpouru tělem a odpoutání od tradičních hodnot japonské společnosti, ale tradici nezavrhl. Ve vztahu k minulosti tanečníci zdůrazňují návaznost na vrstvy paměti, jejíž součástí jsou prekulturní aspekty lidské existence. Bralo to nejlepší z mnohasetleté japonské divadelní praxe, tělesné principy divadla nó. Ve vláčných chodidlech chůze *suriashi* se zachovala ritualita pocházející z doby vzniku nó a rituálních tanců zemědělců.¹⁷ Jako kulturní paměť je rozpoznatelná i v chůzi současných obyvatel Japonska.

Butó zvolilo zpomalený pohyb jako prostředek rituálního pronikání do středu paměti těla. Hijikata používal i kimono jako kostým, aby spoutal svoji chůzi a přiblížil se vlastním kulturním kódům. Tanaka často říká, že celý život tančí stejnou postavu - mrzáka, strašidlo, vojáka, revolucionáře. Nikdy nehledá konkrétní osobu, ale manifestaci jejího zjevení. V butó je možné rozpoznat i tři prototypy postavy popsané Zeamim, a to starého muže, ženu a bojovníka. Postoje těla ukazují čisté fyzické charakteristiky, které jsou odrazem duchovních atributů.¹⁸ Podle Tanaky existuje skrytá postava stará tisíce let, jejíž varianty tkví hluboko v každém člověku a tanečník, díky odhodlání se s ní potkávat, neustále přebírá toto zjevení a tím zaručuje věčnost. I když trvá na stavu bdělosti, butó se navenek podobá stavu šamanského transu. Tanečník překračující hranice svého fyzického těla se svým způsobem stává médiem živlů, sil větších než jeho vlastní vědomí, které působí na jeho iniciaci a proměnu.

Po vzoru tradičních požadavků zvládnání hereckého řemesla butó tanečník sází na osobní rozvoj pomocí tance. Ten zahrnuje do umělecké paměti vrytou zodpovědnost k řemeslu, což vede k v pojetí hledání a objevení „květu herectví“. Zeamiho traktát vyžaduje od tvůrce, aby vytvořil „dílo“, které dokáže překvapit zrak, potěšit sluch, rozeznít srdce.¹⁸ Teprve po několika letech takové přípravy (někteří Tanakovi tanečníci až po deseti letech), když tělo dosáhne určité míry mistrovství, se může setkat s divákem. Takový postoj k tanci, i když modernímu, je dědictvím kulturní paměti

¹⁷ Na konci prvního měsíce pobytu jsem zažila jeden z nejstarších buddhistických svátků, Obon. Je to období, kdy živí, příbuzní a vesnice uvítají duchy svých zemřelých. Pro vzácné setkání musí být dům prázdný jako scéna, jinak duchové zemřelých do domu nevstoupí. Za soumraku vesničané spolu se zemřelými zatančí v kruhu Bon-Odori, což je i součást divadla kabuki.

2. OZVĚNY PAMĚTI



Cesta v Černohorské krajině

Téma paměti a otázky, které s tím souvisejí - na co si vzpomínáme, jak si to pamatujeme a jak to ovlivňuje náš život, kulturu a proces tvorby, jsou základem práce, která pro nás začala terénními výzkumy BART;[□] tak jsme nazvali skupinu, která začala hledat ozvěny paměti v krajině. Seznamujeme se s lidmi v horských vesnicích bývalé Jugoslávie, s jejich životem, vyprávěním, tanci, rituály, písněmi a zvyky. Práci jsme začali roku 1997 při návratech domů po pětileté emigraci. Ptali jsme se: dokážeme najít způsob, jímž by naše lidská a tvůrčí kapacita mohla být užitečná? Co může znamenat divadlo, fotografie a film, když není chléb ani mouka? Na cestu jsme se vydali anonymně ve dvojici, když ještě trvaly etnické konflikty. Na počátku bylo nejtěžší přijmout fakt, že nedaleko probíhá genocida. Jak to, že kultura, ze které pocházíme a jejíž rituály mají tak vypracované názory na život, neumí zabránit válce? Víru, že se s rostoucím násilím dá něco dělat, měly už jen vědmy.

Od roku 1997 do 1999 probíhal projekt *Krajina jako osud*. Dva roky jsme opakovaně žili několik týdnů či měsíců v různých vesnicích. V roce 1999 jsme ke spolupráci přizvali další lidi z různých zemí i různých tvůrčích profesí. Za finanční podpory *Open Society Fund* začala pracovat Letní akademie v Černé Hoře. Cílem letních setkání byl společný život v určitém místě a jeho divadelní výraz v interakci s krajinou a lidmi. ¹ Setkání se uskutečnila v pohoří Durmitor, kde se žije pastýřsky, na Skadarském jezeře a poloostrově Luštica a Rijeke Crnojevič. Objevovali jsme témata krevní msty a smíření, přechodových rituálů, vypravěčství, opuštěných vesnic a místních legend, které poznamenaly život v určité krajině a vyjádřili jsme je formou plenérových, jevištních či, site-specific performancí nebo multimedialních výstav s fotografickými soubory Dragana Dragina. Od roku 2001 BART působil i v Čechách, kde jsme při projektech *Vičí sůl*, *Manduchai*, *Aztécké rituální tance*, *Lovci snů* a *Psané světlem* pořádali semináře, dílny a performance. Filmové materiály z terénu byly v posledních letech užívány na DAMU v seminářích divadelní antropologie, jako studium zdrojů divadelnosti a komunikačních, etických a sociálních aspektů divadla.

Zde budu otázky paměti sledovat v životních souvislostech, jak jsme je poznávali na místě a v ozvěnách tvůrčí práce naší, i v práci divadelníků, s jejichž tvorbou naše snahy rezonují. Ty otázky souvisejí s učením, s tradičními i současnými způsoby učení, které porovnávám, abych poznala jejich účinnost. Setkávání s lidmi

¹ Část této kapitoly in: Klíma, M. a kol. *Divadlo a interakce III*, AMU 2008, s. 177-202.

v kritických chvílích života nás učí, že domov je tam, kde můžeme sdílet zkušenost s ostatními. V tom smyslu je naším domovem i divadlo.

2.1. Žitý časoprostor

V úvahách

Otázka, co je čas, znepokojuje snad každého člověka. Od nepaměti přitahuje i filozofy, spisovatele, matematiky, fyziky, výtvarníky – a samozřejmě i divadelníky. Aristoteles v *Organonu* mluví o čase jako míře pohybu a klidu, Marcel Proust zas v *Hledání ztraceného času* vidí skutečnost jako vztah mezi vzpomínkou a vjemy. O průlom do statického přístupu k pojmu času se zasloužili fyzikové a matematici, kteří si na počátku 20. století uvědomili propojení mezi časem a prostorem a spojili je do pojmu časoprostoru. Stephen Hawking, který navázal na Einsteinovu teorii relativity, mluví o existenci paralelních vesmírů. Henri Bergson došel k závěru, že čas je stále ve stavu pohybu a vznikání kvůli změnám, k nimž dochází v prostoru, a je to vlastně vzájemný pohyb mezi hmotou a subjektem. Od konce 20. století ovlivňují chápání času nová média, dostupná většině lidí, která mohou tvarovat naše vnímání, a tak i měnit náš prožitek času a skutečnosti. Každodenní život se tak přiblížil divadelnímu principu jednoty místa, času a děje.

Jakou šanci má divadlo v soutěži s ostatními médii, zajímá divadelníky už sto let. Široká škála možných interakcí v měnící se mediální krajině, v níž je komunikace nepřehledná a často manipulovaná, ukázala na divadlo jako na líheň fikcí na jedné straně, nebo jako na privilegované místo přímého sdělení na straně druhé. Umožnila divadlu chopit se zmíněných změn vnímání a udělat z nich téma tvorby i experimentů. V různých oblastech lidského života, i v divadle, má minulost moc tvořit i měnit současnost. Rozehrávačem procesu vznikání této složité skládky je paměť. Vzpomínky často mají podobu vzorce, který vystupuje na povrch a tím se stále obnovuje. Vynořuje se z osobních zkušeností a zážitků, a náhle, tvořivě i hrozivě zasahuje do sociálního prostoru v nečekanou chvíli v nových podobách, na různých místech a v osudových souvislostech.

O roli vzpomínky v tvůrčím činu se dá uvažovat téměř jako o jakémsi pohonu. Psycholožka a malířka Bracha Ettingerová, která se věnuje tématu holocaustu a formám jeho vyjádření v performancích, říká, že jen umělci díky dobrovolnému zájmu o anatomii, či přesněji fyziologii vzpomínání, jsou schopni prostřednictvím díla ony vzorce nacházet. Skrze tyto vzorce či matrice pak získáváme ponětí

o prapůvodním řádu lidského života. Tak se tvorba stává autentickým poznáváním a může vyjádřit nezaměnitelnou pravdivost zkušenosti, třeba i kruté. Ortega y Gasset věřil, že tvůrčí představivost je omezena jen jednou veličinou: kapacitou paměti. To připomíná obrázek přeplněného skladiště, k němuž občas přikládáme ucho a nasloucháme, tiskneme na stěnu nos a snažíme se vyčichat známé vůně, strkáme do něj prsty a jako zvědavé děti se snažíme dotknout podstaty zkušenosti. To je příběh skoro každého performerera. Hudebnice, výtvarnice a performerka Laurie Andersen patří k těm, kdo už čtyřicet let intenzivně hledají a experimentují se vztahy prostoru a času; například čas tání ledu určuje performanci: konec je, když jeviště zmizí, když roztaje.²

V jednání

Zaujala mne jedna stará, ale stále živá rituální praxe, odpovídající na tyto otázky. Australští domorodci o své minulosti mluví jako o „ času snů “. Čas a prostor jsou pro ně, podobně jako na scéně, definované tím, jak jsou prožívané. Svou paměť krajiny zachycují i v malbách na kamenech - *čuringách*. Symbolickým jazykem teček, soustředných kruhů, rovných i klikatých čar znázorňují cestu, les, řeky, zvířata, krajinu. Pro zasvěcovaného, který se vydává na cestu vstříc zkušenostem i předkům, je to druh příběhu a zároveň popis cesty. Dalo by se říci, že je to jisté aranžmá, dramaturgická mapa scény, kterou si člověk cestou k dospělosti musí projít. V klíčovém momentu rituálu je to redukováná vizuální představa, na jejíž osnově zasvěcovaný provádí svou životní performanci; osvojuje si minulost svého společenství chozením za hudebního doprovodu, který má podobu takzvaných *songlines*. Cesta trvá půl roku a zasvěcovaný se tak díky prožité zkušenosti stane svědkem i účastníkem společných „odehraných“ dějin, jejich subjektem i objektem. Aktem chůze se „jde setkat“ s minulostí a podobně jako performer se stává vypravěčem té minulosti v přítomném čase. Je součástí homogenního a „pružného“ času, vymezujícího časoprostor scény i života.

2 Balkanski arhiv ritualnih tehnika i teatra čili Balkánský archiv rituálních technik a divadla

Ve vlastní zkušenosti

Život je cesta. Každý z nás je na začátku té cesty obdařen určitým počtem kroků. Na nás záleží, jak rychle či pomalu, naplno či šetrně, ty kroky spotřebujeme, slyšeli jsme z úst starce, jehož jsme potkali na cestě od vesnice ke hřbitovu v procesí, které se loučilo se zesnulým. Jeho představa přirozeně korespondovala s představami australských domorodců o životě jako cestě. Abychom se jako městští lidé mohli přiblížit našim blízkým, a přece exotickým krajanům, společně jsme s nimi kus té cesty prošli. Prožili jsme s vesničany, zemědělci a pastevci v Srbsku a Černé Hoře kus života. Zásadní zkušeností byla účast na jejich každodenním životě.

Byl podzim. Vzduch voněl zrajícím vínem. Na polích a loukách bylo plno lidí, sklízeli úrodu, aby všechno stihli. Děti byly ve městě nebo ve válce. Nabízeli jsme se, že pomůžeme, a byli jsme vítaní. Tělesnou techniku jsme moc nezvládali (simultánnost pohybů rukou je podstatou výkonnosti), ale i tak to byly čtyři ruce navíc. Občas bylo zdálky slyšet výbuchy a střelbu.

Byl konec podzimu v srbské vesnici. Seděla jsem s ženami v kruhu, učila se navěšovat listy tabáku na provazy, poslouchala příběhy a zpěvy.

Byla zima ve velehorách a s rodinou pastevců jsme u ohně poslouchali vyprávění za doprovodu guslí. Do domu zapadaného sněhem v noci přišla sousedka. Měli další uprchlíky, hledali místo na spaní, nebo aspoň prostěradla.

Byl začátek ledna v přímořském městečku v Boce Kotorské. Se strýcem Kostou jsme sklízeli olivy.

Na černohorské hoře Durmitor bylo jaro dřív než obvykle. Babce Vojce se po letech vrátila dcera. U Čeda a Milenije kopali studnu. Pomáhal Safet od Sarajeva, tady to neuměli, až do letoška to nebylo zapotřebí, pod každým kamenem býval pramen. Bylo tropické vedro. U Mily a Radiše jsem zadělávala na obřadní chleba pro jejich zemřelého syna. Panu Lunetovi jsme pomáhali se sklizní pšenice.

Byl podzim. S vědmou Cvetou jsme u horského potoka sbíraly byliny. Mezi skalami u ústí jeskyní mi zazpívala píseň o vílách a o své sestře, kterou si víly vzaly pod vodu.

A byla zima. Přišli jsme k strýci Kostovi na sklizeň oliv. V zálivu se na vlnách pohupovala jeho loď. Na dveřích byly dva úmrtní listy, jeden s fotografií Kosty, druhý paní Vesny. Jusuf, uprchlík z Kosova, sbíral před prázdným domem sluncem vysušené fíky. V městečku zůstala jako poslední paní Anamarie z Hvaru. Jako dítě početné rodiny ji

sem dali za služku, a zdělila dům po svých pánech. Jusuf se o ni bude starat.

Tato krajina nás oslovila tím, jak silně se spoléhala na vlastní zdroje, na rozdíl od velkých měst byla schopná přežít. Časem jsme zjistili, že zdejší kultura je plná divadelnosti. Z toho rostl náš plán akcí, které by se daly uskutečnit i později, v míru, a ve spolupráci s místními a umělci.

Byl začátek jara, trávila jsem volný čas okopáváním zarostlého kousku zahrady s plánem, že by se tam něco dalo zasadit, aniž bych věděla, kde budu za dva týdny. Dragan se za úsvitu procházel a fotil krajinu. Cestou potkal zakrslého pána s hrbem se stádem ovcí a dvoumetrového dlouhána v červené čepici se stádem prasat. Stáli na rozcestí obklíčení svými stády a rozprávěli. Další den přišel na návštěvu soused. Přinesl nám několik střepů, které objevil v poli a ptal se, jestli pro nás mají nějaký význam. Stěžoval si, že ho opustila žena. Sám od sebe se začal vyprávět příběh krajiny a to v režii života.

Jiného rána přecházeli podél pole pšenice tři muži. Jeden měl rýč, druhý motyku a třetí nesl na rameni hrábě. Zemřel soused, kterého jsme ještě neznali. Šli do domu zesnulého. Pozvali nás, abychom šli s nimi a seznámili se s rodinou. Už tam byla celá vesnice. Zvykem je, že se po úmrtí všichni vesničané zapojí do loučení. Když jsme přišli, ženy organizovaly omývání nebožtíka. Jiné v kuchyni připravovaly zádušní hostinu. Muži uklízeli obývací pokoj, kde bude rakev, a rozestavovali kolem lavice. Děti v zahradě vybíraly a aranžovaly květiny, já s nimi. Když jsme se vrátili do domu, muži už seděli kolem rakve, vyprávěli historky a popíjeli. Prý mají udržet atmosféru, aby zármutek nepřemohl život. Všichni byli slavnostně oblečení do černého obleku. Dragan byl hned zařazen do skupiny mužů hlídajících zesnulého. Bylo to poprvé, kdy jsem viděla mrtvého člověka tak zblízka. Dlouho jsem při tom nevydržela. O půlnoci Dragan přišel v rozjařené náladě, abych se vrátila. Řekl, že je důležité zažít, jak jsou vesničané v takové chvíli spolu. Hlídající se střídali po 3-4 hodinách, ale mnozí zůstali déle. Vyprávěli, co zažili se zesnulým, často velmi veselé příhody ze života. Vyprávění nikdy neutichlo na víc než na minutu. Ten pokoj byl tu noc scénou, nejživějším místem ve vesnici. Nikdo nespal. Každý byl na svém místě v přidělené úloze. Tu noc spolu hlídkovali na hranici života a smrti. Zdálo se mi, že i zesnulý se s námi loučí, že se baví a usmívá.



Pan Vítá čeká acrhanděla Michaila

Antropolog Joseph Campbell v pojednání o významu rituálu píše, že „(...) rituál dává lidskému životu podobu. Struktura je synonymem pro život.”³To rituály ve vesnicích které jsme navštívili mnohonásobně potvrdily.

2.1.1. Rozpad časoprostoru: válka

Jsou případy, kdy paměť nepomáhá obraz skutečnosti vytvářet či rekonstruovat, ale naopak jej zkresluje. Případy, kdy modely chování, dlouho předávané mýtem, brzdí uchopení reality a z generace na generaci nepřenáší naději, ale nedorozumění; případy, kdy paměť nedává prostor pro smíření či odpuštění, ale budí nenávist. Kulturní a mytická paměť v bývalé Jugoslávii, ve státě s rozmanitými tradicemi, byla nečekaně silným startérem konfliktů a krvavých proměn. Mytická paměť byla zneužita k manipulaci lidmi, k vyvolávání strachu a nenávisti v politickém zájmu. Paradoxně se zdá, že se ten prastarý model stal s pomocí médií nástrojem moderní destrukce.

V zemích, kde se denně bojuje o peníze, ne o život, si málokdo dokáže představit, že by se přes noc rozpoutala občanská válka. Když se to přihodilo v zemi, ve které jsem se narodila, bylo to stejně nesmyslné, jako kdyby se rozeslo, že začala válka v dnešní Praze. Samozřejmě tomu nikdo nechtěl uvěřit. Pro většinu lidí z města to byla falešná televizní zpráva. Znělo to jako senzacechtivý spektakl, mediální manipulace diváků odmítaná racionálním vysvětlením: „To se u nás přece nemůže stát.“ I příbuzní v Sarajevu nás na začátku války ujišťovali, že to jsou nějaké sousedské hádky. Když jsem se jako kurátorka Národní galerie vrátila do práce po dovolené z jižní Francie a dostala od ředitelky úkol s technikem začít balit a popisovat stálou expozici obrazů, protože budou letadlové nálety, také jsem si upřímně myslila, že jí přeskočilo, že dělá nějakou akci, aby dostala od Ministerstva kultury podporu na úpravu kolekce, nebo něco podobného. Skutečnost byla zanedlouho jiná a já jsem se ocitla v exilu v Čechách. Společnost spektaklu, jak nazval naši dobu falešných reprezentací skutečnosti už v roce 1967 Guy Debord,⁴ udělala z války reality show. Bylo nutné začít hledat půdu pod nohama jinde, jinak a začít od něčeho pevného.

3 Viz diplomová práce Macháčová, I.: *Divadelní antropologie? BART, případová studie divadelně antropologické aktivity*. Integrovaný program, DAMU 2000 Příloha č. 1.

4 ³ Grosenicková, Ute: *Ženy v umění 20. a 21. století*: Sloart, Praha 2004, s. 16–19.

2.1.2 Rekonstrukce časoprostoru: divadlo

Každý máme vzpomínky, které s sebou nosíme jako neotevřený dopis, drahocenný balíček, těžký kufr, popáleninu či jizvu. Napůl spící a často záhadné vzpomínky jsou pro divadelníka výzvou k činu. Zde popíši vzpomínku z dětství, která se rozkošatěla a stala zdrojem inspirace, když jsem v Čechách začala studovat divadlo.

První divadelní scénář: *Od chvíle, kdy jsem začala zcela vědomě prožívat věci a události, se pamatuji, že jsme každoročně odjížděli do bílého horského domku s modře natřenými okenními rámy a širokými vstupními dveřmi. Tam jsme na kamenných schodech beze slova vždy poseděli hodinu, dvě, zatímco přezrálé ovoce padalo do vysoké trávy. Pak jsme se zvedli a odešli, jakoby se nic nestalo. A opravdu se nic nestalo. Nikdo z nás nikdy nepromluvil o klíči, nikdo z nás se nepokoušel vejít dovnitř (...). Jednoho dne ale ticho horkého letního odpoledne a zpěv cikád přerušilo tupé zavržení [...] a na prahu otevřených dveří stál otec. Byl otočen směrem k nám, vypadal jako by právě vycházel z domu (...). Přeskočila jsem vysoký práh a vpadla do tmavého prostoru, který se podobal jámě. Trvalo mi několik minut, než jsem si zvykla na tmu a začala rozeznávat předměty kolem sebe. Malá čtvercová místnost voněla kouřem s příměsí suchých bylin (...); ta další byla zalita bledě modrým světlem. Stáli jsme uprostřed prázdného pokoje, velmi rozpačití z jeho útulnosti a vřelého pohodlí. Pohled mi spočinul na jediném kusu nábytku, který stál volně u bílé stěny. Byla to truhla z ořechového dřeva s obvyklým malým zámkem nahoře. Vzpomněla jsem si, že zloději obvykle nejdříve u truhly urazí zámek. Za chvíli už bylo víko truhly otevřené. Pečlivě složené běloskvoucí prádlo vyzařovalo paprsky čehosi nepostižitelného a z truhly dýchala sladkohořká vůně levandule.⁵*

Jako ve většině pohádek či mytických příběhů, které protagonistu staví před úkol najít nějaké tajemství nebo vyřešit hádanku, i tohle tajemství bylo dobře schované. Bylo ve vzpomínkách. Vzpomínka se nacházela za zavřenými dveřmi, v domku, v němž se skrýval pokoj, v pokoji, kde stála zavřená truhla. Do domku se nesmělo vejít. Byl to způsob předávání místa, které se týkalo mého otce. Šlo o dům, kde se otec narodil, o vzpomínky na babičku, která zemřela v den, kdy

⁵ Campbell, J. Mýty - Legendy dávných věků v našem denním životě, Pragma, Praha 1998, s. 54.

jsem se narodila, o otcův pocit viny, že příliš brzy z domu odešel. Byla to forma živé performance, která se odehrávala každý rok na stejném místě, s týmiž účastníky, která se mi nastřádala do paměti.

Tento rodinný příběh překypuje divadelností i takzvanými praobrazy a existuje v této formě díky detailům, zapsaným do fyzické paměti. Vzpomínky se třídí a vystupují do popředí díky smyslovým vjemům. I divadlo stojí na smyslovém prožitku. Bachelard si to představuje tak, jako by naše paměť obsahovala mikrofilmy, které se nedají číst, dokud je neosvítí živé světlo imaginace. Abych dešifrovala a dala do kontextu několik vybraných obrazů pro dramaturgické řešení tohoto příběhu, užila jsem úryvky z jeho knihy *Poetika prostoru*.⁶ Musím ale přiznat dvě věci: Bachelardova kniha byla z tatínkovy knihovny, a už tím ke mně promlouvala, když byl tatínek daleko; ale mluvil i svým hlasem a byl mým našeptavačem, když jsem se vracela k té staré historii. Když Bachelard mluví o vzpomínkách, představuje si je jako obrazy míst a předmětů. Prostorovost tu hraje důležitou roli, protože paměť registruje tok času právě díky prostoru. Když pak vzpomínky ožijí, mohou sloužit jako podnět k dílu.

Dům: Díky domu, domovu, má i většina našich vzpomínek příbytek, a podobně jako dům má svá podkroví, zákoutí, komory, truhly, sklepy a podobně jako domov se vzpomínka stává útočištěm. Domov je náš první vesmír, náš koutek ve světě, naše velká kolébka. Je topografií našeho bytí. Nepřekvapuje tedy, že „ztracené domy“ nás lákají, abychom do nich vdechli život.

Dveře: Po léta zavřené dveře budí představivost tušením toho, co se za nimi skrývá. Celý život by se dal popsat jako příběh dveří, které jsme zavřeli, a těch, které jsme otevřeli. Jak píše Bachelard, dveře se otevírají jak do světa lidí, tak do světa samoty. Prostor je jak to před nimi, tak to za nimi, a proto ani zkušenost toho, kdo je zavírá, a toho, kdo je otevírá, není stejná. Dveře v tomto příběhu jsou místem setkávání, němým přihlížejícím i jevištěm, na němž se odehrává rodinný výlet. Ačkoliv v reálném prostoru se otcovo tajemství nacházelo za zavřenými dveřmi, v prostoru imaginárním sedělo tajemství s ním a v něm v prostoru před domem.

⁶ Spektákl jakožto sociální organizace paralýzy paměti a dějin, jakožto rezignace na dějiny, které jsou postaveny na základech dějinného času, je falešným vědomím času. Viz Debord, G. Společnost spektaklu, Intu Praha, 2007, s. 87.

Práh: Práh navozuje představu vcházení a vycházení. Po léta se nikdo neodvážil jej překročit. Byla to hraniční oblast otcova tajemství.⁷ Překročit práh domu je symbolem domova, rodiny. Práh, před kterým léta stojíme a čekáme, až někdo otevře dveře, vypovídá o odchodu z domova. Návrat není jednoduchý a umožňuje jej až vnitřní proměna aktéra, neboť hranice mezi vnitřkem a vnějškem jsou vždycky bolavé.

Truhla: V domě, který jsem popsala, byla truhla poslední věci, kterou bylo třeba otevřít, aby se hádanka vyřešila. Nevím, jestli to bylo skutečné řešení ve smyslu gestalt terapie, která něčí problém léčí kompletováním faktů do celostného tvaru,⁸ ale tvaroslovné řešení to bylo, protože to bylo divadelní „zviditelnění“ problému tím, že se otevřely nové úhly pohledu.⁹

Okolnosti: Coby téma v mém každodenním životě dostal popisovaný fragment vzpomínek silný náboj v prvních letech mé emigrace. Nové prostředí a jazyk, trauma z každodenních válečných zpráv ze země, v níž jsem se narodila, i konfrontace s mou vlastní neschopností udělat něco, čím bych mohla pomoci,¹⁰ překonávání různých obstrukcí na cizinecké policii, noci strávené laděním frekvencí jugoslávských radiostanic. A pak jako by všechno utichlo.¹¹ Navzdory překážkám, které mne utvrzovaly v přesvědčení, že život v emigraci je nemožný, bylo nutné začít znovu, postavit něco, čemu bych mohla věřit.¹² Hledání nové identity mi ulehčil fakt, že jsem začala studovat divadlo. Psaní příběhů z dětství jako forma dialogu se vzpomínkami se stalo mou novou vlastní, nebo skromněji – lávkou mezi tím, co bylo a co by mohlo být, a učitelé mi pomáhali přes ní přejít.



Měla jsem babičku, první režie na vlastní scénář; Aleš Janak a Madla Zímová DAMU 1993

7 Autorský text, na jehož základě jsem v r. 1993 zpracovala scénář a performanci *Měla jsem babičku* a psala o ní v bakalářské práci pod názvem *Od myšlenky k realizaci*.

8 Bachelard, G.: *La poétique de l'espace*, 1. vydání Presses Universitaires de France, Paris, 1958, srbochorvatský překlad: Kultura Beograd, 1969, s. 30.

9 Bachelard cituje verš Michaela Barraulta, o prahu jako místě příchodu a odchodu z otcovského domu: *Je me surprends à définir le seuil/ Comme étant le lieu géométrique/ Des arrivées et des départs/ Dans la Maison du Père*, Bachelard, op. cit., s. 278.

10 Na letní dílně BART v Černé hoře 2000 a 2001 s námi byla gestaltterapeutka Maruška Draškovič, která nám pomáhala zpracovávat příběhy.

11 Arnheim, R. *Umetnost i vizuelna percepcija*, Univerziteteta umetnosti u Beogradu, 1970.

12 Nabízela jsem, že budu jako dobrovolnice pracovat v humanitární organizaci, ale kvůli národnostní příslušnosti jsem byla odmítnuta.

Realizace

Až v Čechách jsem uslyšela svou mateřštinu, když jsem bezděky začala v češtině hledat její ozvěnu. Vzpomínám v mateřštině, proto vzpomínky nemůžu psát jiným jazykem.¹³ Když jsem poprvé psala tento autentický příběh jako scénář pro svou první inscenaci, vybírala jsem slova podle jejich zvuku v obou jazycích. Ozvěna každého slova prosvětlovala potměšlé kouty prostoru. Klid i plynutí času jsme spolu s herci odkrývali minimalistickými pohyby na pozadí ambientní hudby Ireny a Vojtěcha Havlových. Příběh vynořený vzpomínkami přešel práh osobního prostoru a vkročil do prostoru profesního. Osobní krize, mlčení i hluboko zasuté děje se daly rozuzlovat a řešit v souhře s hercem a divákem, s lidmi, jako hádanky, které sdílejí všechny domy, domovy, prahy, zámky, truhly.

O několik let později se fragment tohoto prostoru znovu vynořil ve formě dokumentárního materiálu v představení Manduchai. Během přípravy na toto představení jsem se do tatínkova domova vypravila s kamerou. Měla jsem v plánu natočit prostý dokument o návštěvě zavřeného domu. Abych se vyhnula přílišné starosti o kameru, připevnila jsem si ji na hrud', a ona zachytila mou roztřesenost ze setkání s klikou. Tělo se hnulo k trámu nade dveřmi a hledání klíčů se změnilo v dobrodružství rukou, hmatový zážitek z doteku hrubého povrchu sluncem vyhřátých dřevěných dveří, zámku, který najednou povolil i úderu světla, které mne zalilo, když se dveře otevřely. Bylo to představení, při kterém byla kamera mým spoluhráčem i prvním divákem.¹⁴

Tento dokument nám posloužil jako most mezi každodenní a scénickou realitou. Pokusila jsem se převyprávět přechodový rituál interakcí mezi filmovým dokumentem (médiem technickým) a performerským činem (hnětením chleba). Divadlo zde bylo zkouškou paměti. Na scénu jsem pozvala emigranty z několika kultur, které pojí vypravěčská tradice.¹⁵ Otázka, která se při práci na představení objevila: nosíme v sobě i vzpomínky a dovednosti svých předků? Každý z účastníků si tu otázku zodpověděl vlastním způsobem, pomocí toho, co uměl. Ať už to předával formou hudby, řeči, tance, nebo všeho dohromady, jednalo se o schopnosti buď přejaté přímo z rodinného kruhu, anebo přejaté nepřímo, jako kolektivní dědictví.

¹³ „Caught between two languages, the foreigner can be reduced to silence.“ in Kristeva, J. *The Portable Kristeva*, Columbia University Press 1997, s. 269.

¹⁴ Vzpomněla jsem si na Bachelardovu představu, že síla, kterou zavíráme i otevíráme, má vztah i k životní síle, protože zámek asociuje otevírání spíše než zavírání, zatímco klíč je to, co hlavně zavírá.

¹⁵ Roku 2003 jsme na toto téma uspořádali s účastníky ze středoasijských zemí, které spojovala Hedvábná stezka, cyklus dílen a seminářů nazvaný Vlčí sůl.

Scénická forma pak dodala další téma: může být ozvěna paměti neviditelným učitelem? Jak nasloucháme těm ozvěnám? Paměť předává hodnoty, a když hodnoty zmizí, ani skutky už nemohou držet pohromadě, říká Bachelard. Na cestě do neznáma se každý, natož pak divadelník, nutně konfrontuje se svou tradicí, aby ji mohl buď pevněji chytit, nebo ji porušit.

Identita

Když o identitě mluví Eugenio Barba, sám od mládí emigrant, rozlišuje mezi identitou osobní a profesní. Identita osobní je neměnná, je dána okolnostmi narození, rodinou, kulturním prostředím, zemí, z níž pocházíme. Identita profesní je naopak otevřená změnám, rozvoji a svobodné vůli. Díky ní má divadelník možnost měnit se svou tvorbou. ¹⁶

Dům má ohromnou integrační sílu, protože dává bytostem strukturu jejich existence, jistotu a kontinuitu. Pro performeru je tím, co oživuje jeho vzpomínky a živí jeho vjemy. Díky paměti vzniká v divadelní laboratoři či v prostoru zkušebny živá forma, dvojník ztraceného života. Paměť nerozmazluje ani nelichotí. Když se uvolní, zahltní smysly a stane se současností. Při práci se vzpomínky usidlují v hercově těle a začínají se vyprávět. Tam paměť čeří klidnou hladinu a dává vzniknout jakési vlně, která nese k otevřenému setkání herce s pravdou. Tak se herec sám při práci stává prahem mezi privátním a veřejným, mezi každodenním a nekaždodenním jednáním.¹⁷ Odtud herec čerpá sílu být přítomný, tím rezonuje herec na cestě k divákovi, svědčí o paměti a účastní se jí. Když v intimním prostoru za sebou nechá část samoty, přechází přes práh napůl otevřených dveří a s tím, co je připraven sdílet, jde vstříc divákovi, aby mu nabídl zkušenost z obou těchto světů.

Uvědomila jsem si, jak namáhavě se toho dopracovává herec/performer – a jak samozřejmě to dokáže vypravěč.

¹⁶ Barba, E. Theatre: Solitude, Craft, Revolt, Black Mountain Press, 1999, s. 39.

¹⁷ Řečeno slovy Victora Turnera, scéna je tzv. „liminální zónou“, v níž se každodennost vzdává svého pohodlí. V. Turner, From Ritual to Theatre, PAJ Books, 2001.

2.2. Živá paměť

2.2.1. Vypravěči

Ve většině kočovných a pasteveckých národů, a to i když se v dnešní době již usadily a mají své eposy zapsané, stále žije tradice ústního předávání. S otázkou, proč je to tak a jak je to vůbec v době televize a internetu možné, jsme se vydali na setkání s vypravěči. Zjistili jsme, že jich je mnohem více, než jsme si původně mysleli; je to skoro, jako by talent na vyprávění byl geneticky zakódovaný.

Babka Vojka



Když se rozstala matka, byla také taková zima. Bez přestávky chumelilo několik měsíců. Nestálo za to, udržovat cestu schůdnou. Ani do domu se přes cestu nedalo dojít. Bylo mi šestnáct let a starala jsem se o šest sourozenců. Otec i dědeček odešli do lesa a zůstaly jen ženy a děti; začala válka. Hodně lidí se tehdy rozhádalo.

Babka Vojka před jejím domem , Durmitor, Černa Hora (foto D.Dragin)

Babku Vojku jsme znali už deset let. Té zimy, kdy jsme ji navštívili se zvláštním záměrem, jí bylo už 87 let. Žila v dřevěné horské chaloupce na konci lesní cesty. Opodál stálo v pastýřské osadě ještě dalších pět domků. Předem jsme se neohlásili. V horských osadách bez telefonu není divné, že lidé přicházejí bez ohlášení. I proto se tam nezamykají dveře. Zastihli jsme ji zabalenou do ovčího rouna, jak si povídá s kočkou. Přiložila do kamen a začala vyprávět, ale ještě než cokoliv řekla, podívala se na nás zpřímá a řekla: *Co vám budu vyprávět, teď říkám, jako bych už měla umřít, aby se to - až umřu - nezapomnělo. Tak to také říkal děda Vuksan. Žil v dobrém i zlém sto šestnáct let, a když jsem se ho na smrtelné posteli ptala, dědo, ty nám chceš umřít?, překvapeně řekl: co to holka povídáš, pravý čas na umírání ještě nenastal.*¹⁸

Babka Vojka, už sama v letech, s nadhledem zaujala úlohu svědka svého

¹⁸ *As memory emerges into consciousness, as it is externalized and increasingly objectified, it always depends on cultural vehicles for its expression [...]. It becomes important to look at the symbols, codes, artefacts, rites, and sites in which memory is embodied and objectified; the coherence or fragmentation of the narratives, rituals, geographies or even epistemologies it relies upon...* in Antze P. & Lambek M. *Tense Past*, Routledge, New York 1996, s. XVII.

pozoruhodného života, vykladače pomíjivosti života, tedy i potenciálního konce života vlastního. Tak ručila za svou vypravěčskou pravdu.

(...) Když se rozstonala matka, byla také taková zima. Bez přestávky chumelilo několik měsíců. Nestálo za to, udržovat cestu schůdnou. Ani do domu přes cestu se nedalo dojít. Bylo mi šestnáct a starala jsem se o šest sourozenců. Otec i dědeček odešli do lesa a zůstaly jen ženy a děti; začala válka. Hodně lidí se tehdy rozhádalo. Bratři se navzájem bili kvůli politice

Z příběhu o rozhádaných bratrech babka Vujka nepozorovatelně přešla k části eposu o bratrech, kteří se zradili. Pomocí eposu jako „dramaturgického materiálu“, v němž se s historickým materiálem mísí fantazie, nás Vujka odvedla do dávné minulosti. Přednes veršů doplňovala živými pohyby, ačkoli seděla. Světlo a stín vytvářely na jejím tváři obrazy. Ale už zanedlouho, beze švu, vyprávěním ve třetí osobě přešla k vlastnímu životu. *A když se vdala, rodila děti prostě tam, kde to na ni přišlo. Ve sněhu, na horách, na loukách, tamhle v jeskyni* a zakončila v první osobě: *Ani jedno se mi nenarodilo v posteli.*

Když babka Vojka vypráví, z úst se jí line bezčasý příběh. Ačkoliv vyprávění obsahovalo hodně autobiografických detailů, proplétalo se s životem ostatních členů malé vesnice i s dějinami kraje, a to z něj vylouhovalo osobní, individuální, ale i nadindividuální dimenzi. Užívala různé vypravěčské techniky, jako přeskokování z první do třetí osoby, změny zabarvení hlasu, jimiž byla s to v mžiku měnit čas i prostor, užívala verše z eposů i lidových pořekadel, začleňovala je do každodenní místní mluvy a dynamiky časových skoků. Její osobní příběh se rýsoval jako ženský osud, tajemství rození a umírání, sledoval hodnoty, které životu dávají smysl. Každé slovo mělo vlastní barvu, a tak se nám i vryla do paměti. Byl to zároveň život, skutečnost, mýtus, svědectví i dědictví. Zatímco její slova doznívala a ona spočívala v soumraku zimního dne, pochopili jsme, že ona sama je mýtus.

Guslar Maksa

Maksu a jeho syna Lazara jsme při putování černoorskými vesnicemi potkali v zasněženém lese, když káceli stromy. Maksa je vypravěč, zpěvem za doprovodu tradičního ručně vyrobeného smyčcového nástroje – guslí - předává paměť krajiny. Když „vypráví“, nejprve hrou na gusle přivolává ducha minulé události, a pak zpěvem zpřítomňuje děj. Spolutvůrcem je oheň, hra světla a stínu maluje na

stěnách postavy ze starodávných příběhů. Vypravěč barvou hlasu, pohybem těla a jejich rytmickým střídáním s tichem a nehybností dává příběhu dynamiku.

Na gusle hrají jen muži, místní zvyk káže objednat gusle pro syna již před jeho narozením. Maksa drží pětiletého Lazara na klíně, chlapec se poslechem učí text eposu a tělesným kontaktem, když hraje spolu s otcem, si z řeči jeho těla osvojuje tradici přímým vstřebáváním. Tím, že dědí vypravěčskou tradici a dějiny, které se předávají jen po mužské linii, se chlapec zavazuje jak k tomu, že příběh, vědomosti i tradici předá dál, tak k mužnosti.

Plačka Dušanka

Paní Dušanku jsme potkali na hřbitově při pohřbu její tchýně. Měla úlohu plačky. Její lamentace v sedě na hrobě trvala půl hodiny. Střídala při tom pozici vypravěčky a účastnice dialogu s mrtvou. Pláčem vyjadřovala žal ale i vyprávěla příběh života zesnulé. Komunikovala s ní, ptala se jí (Jak se tam máš, potkala jsi tam toho a toho, máš tam všechno, co potřebuješ?) a jako by jen nahlas vyzpívávala otázky, jaké nám, kdo jsme na to sami, tanou v takové chvíli na myslí potichu. Její hlas přitom zněl podobně jako gusle. Takové oplakávání však opakuje nejbližší rodina každý den celý týden.

Účast plaček zaručuje nejlepší truchlení. Většina jich může být z rodiny, ale aspoň jedna je vždy profesionální plačka. Ta ovládá rituálem předepsané způsoby pláče, délku jeho trvání a umí tím zabránit, aby se zármutek nevymkl z mezí. Strukturou rituálu chrání život.

Na rozdíl od Srbska, kde plačky vystupují sborově, nejlépe po třech, v Černé Hoře je to jedná osoba. Její vystoupení má vzor v tradici vypravěčů. Občas se k ní přidává i sbor mužskou lamentací, která někdy připomíná pohřební hru – dialog žen a mužů. Je velmi divadelní a skládá se z náklonů, veršovaného slova, zpěvu – nápěvu, který barvou hlasu napodobuje gusle. Lamentace je zárodek černohorské orální tradice a v rituálu loučení vytváří dramatický přechod mezi odloučením a separací. Je posledním aktem dramatu lidského života. S už neviditelným – pohřbeným člověkem se živí spojují slovem a zpěvem. V něm vzniká prostor, kde se sdílenými vzpomínkami na zesnulého přechází mezi světy.

V prvním příkladu babka Vojka vahou svého životního příběhu vypráví dějiny rodu. Ve druhém příkladu je důraz na proces učení předáváním paměti,

Maxa má na klíně Lazara. V třetím Dušanka pláčem otevírá prostor mezi živými a zesnulým. Blízkost a sugestivnost vystoupení vypravěče, ať už příběh předává mluvou, hudbou, řečí aktéra, který jedná, napomáhá tomu, že si posluchač sdělení velmi lehce osvojí.

Ne náhodou měl Claude Lévi-Strauss za to, že hudba je vzorem pro poznání mýtu. V mýtu i v hudbě se organizováním psychického času posluchače překonává protiklad mezi nezvratným plynutím času a jeho diskrétní strukturou. Hudba je metaforou řeči s dlouhou ozvěnou. V hudbě a mýtu dochází k pulsování vztahu mezi odesílatelem a adresátem a každý se stává tvořivým účastníkem. Není výjimkou, že ve světnici zároveň sedí děd, pravnuk, vnuk i syn. Všichni spolu mluví o předcích i o pokračování rodu. Když si to uvědomíme, dojde nám, proč se hrdinské eposy, ačkoliv jsou již dávno zapsané, i nadále tradují ústně.

Minulost má moc formovat a spoluutvářet současnost. Historik Jacques Le Goff o tom píše: „Kolektivní paměť je [...] nejen výdobytkem, ale i mocenským nástrojem a cílem. Nejlépe tento boj o ovládnutí vzpomínky a tradice, tuto manipulaci paměti, dovolují uchopit společnosti, jejichž sociální paměť má především ústní podobu a jež si teprve začínají utvářet písemnou kolektivní paměť.¹⁹

2.2.2. Paměť vypravěčů a učení



Učení vtělesným kontaktem: Maksa v Černe Hore, foto Dragin; na Bali, otec učí dceru z programu Odinteatra

Divadlo a vyprávění mají mnoho společného. Poznávání společných základů přispívá k vysvětlení tajemství dlouhověkosti divadla. Vyprávění jako předávání a sdílení příběhu slovem, zpěvem a tancem za doprovodu hudebního nástroje je již divadlem. U nejstarších živých divadelních forem jsou to hlavní vyjadřovací prostředky. Při demonstraci prací na dílně a konferenci *Tacit* 19 Kurzívou v této kapitole uvádím své diktafonové a deníkové záznamy z projektu Krajina jako osud.

Knowledge: Heritage and Waste, které Odin Teatret pořádal roku 1999, jsme způsob učení se hereckému řemeslu mohli zažít na pěti různých příkladech. Herec japonského divadla nó a kabuki učí svého mladého nástupce podobně jako guslar: žáka, obvykle syna, drží před sebou, na klíně, v blízkém kontaktu, a dítě tak přijímá slovo i zvuk a ovládání hudebního nástroje. Proto se v Černé Hoře říká, že se vědění přenáší z kolene na koleno (a česky *z pokolení na pokolení*). Barba považuje za podstatu divadelního řemesla, poznávaného pod vedením mistra, které stále ještě existuje v tradičním asijském divadle, dlouhý a pozvolný proces, jímž se žák učí tím, že věci dělá,²⁰ že poznává principy divadla společně s principy života, v celku.

Dobrý vypravěč je osobnost a jeho vystoupení je tedy komplexní, proto je vyprávěný příběh pokaždé živý a nový. Vypravěč má výbornou paměť, hlasovou kapacitu a rozsah, smysl pro rytmus, detail a kompozici, velkou představivost, burcující pozornost posluchačů, kterým příběh předává. Umí své vystoupení režírovat a dramaturgicky sestavit - je autorem.²¹ Střídáním mluveného slova, hudby, pohybu těla i tance je vypravěč zároveň uvnitř i vně příběhu, který vypráví. Zásadní v jeho výstupu je zápas s časem, který mu dodává bezprostřednost. Je hrdinou uprostřed vřavy, je duchem reálného času, do něhož sám patří. Může to ale klidně být i pouliční muzikant, který zpívá o příbězích dávno minulých.

Walter Benjamin vysvětluje, že *„všem velkým vypravěčům je společná nezátíženost, s níž vystupují a sestupují po příčkách zkušenosti jako po žebříku. Žebříkem, který vede až do nitra země a na druhém konci se ztrácí v oblacích, lze znázornit obraz oné kolektivní zkušenosti, pro níž ani nejhlubší šok každé zkušenosti, individuální smrt, nepředstavuje překážku nebo omezení [...] A jestli nezemřeli, žijí dodnes, říká se v pohádkách. [...] První skutečný vypravěč je a zůstává vypravěčem pohádek. Kde byla dobrá rada drahá, přispěchala s ní pohádka, a kde byla nouze nejvyšší, byla její pomoc nejbližší.“*²²

Vypravěč mezi sebe a posluchače nestaví prostorovou bariéru, jeho prostor je otevřený, aby s příběhem mohlo hrát všechno přítomné, i krajina, i divák. Tak jako

20 In the traditional relationship between master and pupil, learning by doing is not limited to three or four years, but takes place in a slow succession of phases allowing the pupil to absorb and take possession of the craft. Barba, E: Tacit Knowledge - Heritage and Waste. New Theatre Quarterly, 2000, roč. 16, č. 63, s. 263-277

21 Elizabeth Tonkinová se zabývá otázkou autorství ve vyprávění lidových vypravěčů. Tento typ narace považuje za performanci, jejímž úkolem je vždy především sdělit posluchači něco o společenských vztazích. Viz Tonkin, E. Narrating Our Pasts: The Social Construction of Oral History, Cambridge University Press, 1995, s. 33.

22 Benjamin, W: Dílo a jeho zdroj. Odeon, Praha 1979, s. 228-229.

herec, i vypravěč se do vystoupení vkládá. Tradovaný příběh se díky jeho talentu a životní zkušenosti nejen předává, ale i transformuje. Je v dialogu s posluchači i situací a podle toho vybírá způsoby sdělování, ubírá a přibírá detaily, nepozorovaně připoutává diváky k příběhu. Kvalita vyprávění se hodnotí mírou aktivní účasti diváků. Ti nesmí odcházet s pocitem, že příběh skončil, ale že trvá a ožívá příště, na jiném místě, s jiným vypravěčem. Mýtus se prolíná s pohádkou.

2. 3. Ozvěny zkušenosti

What can one transmit? How and to whom to transmit?

*These are questions that every person who has inherited from tradition ask himself, because he inherits at the same time a kind of duty to transmit that he has himself received.*²³ J. Grotowski

Jerzy Grotowski považuje vzájemné předávání za povinnost vůči získané zkušenosti. Všichni jsme něčí žáci a něčí učitelé. Předávání je nutné, aby se proces praktického vědění nepřerušil. Když jsme se s takovým bohatstvím materiálu o přechodových rituálech a tradičním životě vrátili z terénu, vyvstal nový úkol, co s ním? Jak vůbec tak silnou životní a profesionální zkušenost předávat? Kdo o ni stojí? Jak ji vtělit do divadla?

2.3.1. V divadelní škole

Při spolupráci s Integračním programem²⁴ jsem se ve školním roce 2003/04 podílela jako pedagog na individuální bakalářské práci Olgy Flekové, a to od fáze textu až po scénickou realizaci. Když jsem se Olgy na první zkoušce zeptala, na čem by chtěla pracovat, trochu nejistě řekla, že by ráda dělala něco na téma matky. Poprosila jsem ji, aby donesla pár předmětů, které pro ni představují vzpomínku na její matku, která zemřela, když bylo Olze pět let. Zkoušely jsme několik měsíců. První verzi textu jsme připravily nekonečným převypravováváním všech vzpomínek, které na matku měla, čtením několika dopisů od ní, řadou taktálních vjemů, které jsme inscenovaly různými pomůckami v sále, i řadou hudebních podnětů. Na začátku toho bylo málo a byly to nepropojené úlomky. Zkušebna nám posloužila jako alternativní krajina domova, v němž jsme ze vzpomínek soukaly a rekonstruovaly

²³ Grotowski, J: Untitled text, in The Drama Review 2, TI 62, Summer 1999, s. 43.

²⁴ viz. příloha 2 část bakalářské práci

možná setkání. Postupně jsme se dostávaly k jádru příběhu. Místo dalšího komentáře uvedu pár řádek z Olžiny práce, kde cituje ze svého pracovního deníku: *Dneska se mi narodila máma, je 8. 3. 2003, venku sněží a je zima. Pracovala jsem v učebně číslo 313. Biljana pustila hudbu Jocelin Pook a já jsem se pohybovala prostorem, lesem, a setkávala se s mámou. Byla v podobě stromu, vody, vodopádu, slunce, země, vzduchu [...]; chvílemi se mi úplně zhmotnila, smála se, hladila mě, tahala mě za ucho. [...] Být stromem se mi propojilo s textem, ve kterém popisuji svou vzpomínku z dětství, kdy ležím v postýlce a nemohu se pohnout [...]. Je těžké opouštět své představy a podívat se na věci nově [...].*²⁵

Při analýze vzájemného vztahu mezi hmotou a pamětí Henri Bergson došel k závěru, že vnímat je především vzpomínat.²⁶ Vnímání, pozorování a vzpomínání se v hercově práci navzájem ovlivňují a spolu jsou nástroji herecké práce. Na příkladu Olžiny autorské práce jsem mohla sledovat složitý proces buzení, vybavování a uchopování vzpomínek, jimiž si Olga přivlastňovala minulost i sebe v ní. Vzpomínání není snadné; často se objevují jen střípky, které se neskládají v celek. Díky své vytrvalosti i hereckým technikám Olga přinesla na scénu osobní téma. V další fázi práce z něj učinila zápas o svou identitu, dále o scénickou výpověď a nakonec i dialog s pamětí a s divákem. Archeologický přístup k vlastním vzpomínkám Olže umožnil stát se sebou, stát se vypravěčkou a protagonistkou vlastního příběhu a podělit se pak o něj. (Viz příloha 2.)

2.3.2. V léčebně



Divadlo leči , Il Bosco Magico Gorizia -Italie 2002 (foto D.Dragin)

Jinou zkušenost s pamětí a identitou jsem získala při tříměsíční divadelní práci se schizofrenickými pacienty.²⁷ Je známo, že jistá míra rozdvojení osobnosti

²⁵ Integrovaný program kreativity založila Jana Pilátová na DAMU a existoval v letech 1998 – 2003. Integrace se týkala nejen lidí s fyzickým handicapem, ale i sociálně, kulturně či oborově odlišných studentů, kteří se divadlem učili poznávat sebe, druhé i divadlo komplexní tělesnou zkušeností.

²⁶ Olga Fleková: *Odkrývání vlastního příběhu. Hledání ovlivněné divadelní zkušeností.* DAMU, Praha 2003.

²⁷ Bergson H: *Hmota a paměť, OIKOYMENH, Praha, 2003, s. 53.*

patří k podstatě schizofrenní poruchy. Krom toho silné léky, které tito pacienti dostávají, působí zapomínání. Ať už se jedná o krátký či dlouhodobý výpadek paměti, pacientům, kteří žijí mimo nemocnici a často i mimo rodinu, to ztěžuje život. Navíc trpí dalšími poruchami, ať už v důsledku izolace ze sociálního života, která tyto lidi stigmatizuje - vidí je jako „nemocné“, nebo v důsledku nemoci samé. I malé výpadky paměti v každodenním provozu znamenají, že prostá sebezáchova je vysilující.

Do práce v léčebně jsem se pustila bez terapeutické přípravy. Z praktické práce v Integrovaném programu i z vlastní zkušenosti s herci jsem věděla, že i bez akcentování „terapeutické funkce“, když se soustředíme jen na divadelní práci, může být životně účinná. Jsou to ty nejlidštější momenty, často přelomové, kdy řešení krizové situace přináší ovoce i tvůrčí podněty. Právě tato zkušenost s divadlem jako dílnou lidskosti²⁸ byla hnacím motorem naší práce.

Umlčené tělo²⁹

Už první týden jsme zjistili, že čas, který lékaři vymezili na setkávání s pacienty, dojíždějícími z různých míst oblasti Veneto a Friuli, nám nestačí.³⁰ Po dvou týdnech jsme s přihlédnutím k terapiím různých pacientů a díky názoru lékařů dosáhli možnosti pracovat sedm hodin denně a později i více.

Každodenní pohybová zkušenost, navracející paměť těla, měla výsledky, které nám potvrzovali i lékaři. Jednoho rána přiběhl jeden z účastníků dílny, Giordano, nadšený jako malé dítě, a začal vyprávět, co se mu ráno stalo: *Jako obvykle jsem vstal a šel do kuchyně, abych zalil svou kytku. Najednou jsem se ocitl na prahu dveří, koukám se před sebe a nic. Oslnilo mne světlo z okna, nic nevidím, stojím jako přikovaný. Najednou zaslechnu tango [...]. Včera jsi mi jedno pouštěla jako doprovod mé partitury, [...] nechal jsem nohy, ať si jdou po svém, vykročil jsem a má partitura mne vedla, a tak jsem se dostal až ke své kytce. Víš, Biljano, myslím, že to je divadlo.*³¹ Toho dne napsal Giordano na dveře, které vydělovaly v otevřené krajině prostor přechodu – jakožto osobního přechodového rituálu - „paradiso“. (Viz příloha 5)

²⁸ O vývoji divadelní skupiny, která přetrvala, mne od roku 2002 pacienti dodnes informují v dopisech, mailech a telefonátech.

²⁹ Tak podle Komenského nazývá tento typ tvořivosti Jana Pilátová.

³⁰ Výraz, který Robert Murphy použil při popisu svého handicapu a stigmatu, jež prožíval, v kap. Tělo, já a společnost Murphy, R: Umlčené tělo, Slon, Praha 2001, s.75-114
Organizátoři tohoto projektu, divadlo z Monfalcone a občanské sdružení pro osoby s psychickými problémy z Gorizie, navrhovali plán práce, předpokládající jen dvě hodiny práce denně.

³¹ Citace z videozáznamu.

Po Giordanově vyprávění se i další začali dělit s ostatními účastníky o své nové prožitky. Všechny se týkaly návratu ztracené paměti, jejího znovuoobjevení tělem - iniciace pohybem. Dotek a práce s vjemy v tom hrály důležitou roli. Po třech týdnech bylo na všech účastnících jasně vidět zlepšení psychofyzické kondice. Pravidelný zúčastněný pohyb účastníkům navracel ztracenou sebejistotu. Co nás překvapilo, byl pokrok i na poli tělesné bdělosti, vědomé paměti a schopnosti otevřít se.

Při první schůzce mě organizátoři upozornili, abych se vyhýbala dotykům a přímým fyzickým kontaktům. Jelikož s hercem pracuji převážně jazykem těla, nebylo to jednoduché. Kromě toho jsem měla svou představu a rámcový koncept tříměsíční práce. Zaujalo mě to ale, přála jsem si zjistit, proč nemocní dotyk odmítají. Abych svými obavami nevytvořila distanci, opatrně jsem účastníky pozorovala, abych našla přístup k problému. Při vši úctě k varování jsem si jej vysvětlovala i jako předsudek zdravých vůči nemocným, částečně podložený nedůvěrou nemocných k realitě. Zaujala jsem neutrální postoj, nikoho jsem se neptala na historii jeho nemoci a místo toho jsme společně vytvářeli atmosféru vzácnosti, jakou přinášejí setkání v přítomnosti bez otázek po minulosti nebo budoucnosti. V práci každé skupiny herců, kteří se poprvé setkávají, je důvěra zásadní věc. Ukázalo se, že pacienti, i když se předtím neznali, sdílením cvičení a improvizací snadno vytvořili atmosféru důvěry, vynahrazovali si pozornost a zpětné vnímání, které jim chybělo ve společnosti.

Pokud jde o tělesnou stránku, u většiny účastníků bylo na první pohled zřejmé utlumení pohyblivosti, které vypadalo jako strnulost.³² S praxí vím, že musím bez ohledu na připravený koncept spoléhat na svou všímavost a instinkt. Nebyl čas na přemýšlení, bylo nutné riskovat a začít budit umlčené tělesné vjemy, a to právě dotykem. Měla jsem volné ruce, nikdo mě nekontroloval, pacienti přicházeli ze svých domovů. Riziko dotyku patřilo do sféry mé odpovědnosti za svěřené lidi. Trénink a improvizace začínaly bez dotyků, zpěvem, tvořením zvuků v plenéru a dalšími hereckými technikami, kde přímý fyzický kontakt nebyl potřebný. Někdy se ale plány a skutečnost i bez našeho řízení prolínají. Můj plán byl zkoušet fyzický trénink a přidávat malování, modelování, přípravu site-specific performance s maskami na mostě mezi dvěma částmi Gorizie/Gorice, a chystat závěrečné představení ve skleníku Basaglia parku. Protože čas byl

³² Až později jsem se o katatonii jako syndromu postihujícím psychomotorické funkce dočetla více.

oficiálně vymezený, vytvořila jsem „rezervní“ prostor: každodenní nepovinné hodiny modelování z hlíny, příležitost pro setkávání mimo program. Začala jsem s modelováním sama v parku, kam pacienti rádi přicházeli. Ze zvědavosti se postupně přidávali i lidé, kteří ke skupině nepatřili. Tak jsme si začali osvojovat dotek a poznávat se prostřednictvím hlíny. Každý si přidal svůj otisk, první den to bylo jemné, potom již silně plastické. Modelování taktilními vjemy a hra na hliněné ploše se staly prvky tréninku. Zkušenost z nich se přenášela na tělesné akce. Prostřednictvím hmatového cítění objevovali pacienti - herci nové scény životního příběhu. Celý proces od začátku do konce byl pojatý jako přechodový rituál, zasvěcení tělem. (Viz příloha 5)

Nepojednávám o schizofrenii, ale o možné terapeutické účinnosti divadla. Po dobu našeho setkávání i lékaři potvrzovali, že stav nemocných, projevující se střídáním utlumenosti, strnulosti a agresivity, se divadelní tvorbou harmonizoval. Nešlo o navždy ztracené vjemy, ani o odmítání dotyků (za tři měsíce jsem nezaregistrovala jediný negativní postoj); pokud se to tak jevílo, byla ta maska důsledkem ztráty důvěry, bylo to sebeobránné jednání vůči realitě. Umlčet tělo byla jediná možnost, jak tlumit osobní úzkost z narůstající stigmatizace.³³ V naší skupině se nemoc se kompenzovala tvořivostí.

Taková kompenzace nemoci je známa ze života Vincenta van Gogha nebo Antonina Artauda. Jean Dubuffet byl fascinován luciditou Artaudových myšlenek a vizí umění.³⁴ Zkoumal tvorbu lidí s diagnózou schizofrenie a nazval ji *Art brut* - „surové umění“ a oslavil ji jako tvorbu osvobozenou od kulturně-sociálních nánosů a uměleckých šablon. Věřil, že se umění nemocných blíží tvořivosti mýtu. Joseph Campbell porovnává schizofrenii se „šamanskou krizí“, která v takzvaných primitivních kulturách napovídá vzácné poznávací a emoční schopnosti člověka, jedince, kterého ostatní považují za osobu s „rozšířeným vědomím“.³⁵ Tradiční kultury mají způsoby, jak integrovat výjimečné zkušenosti i výjimečné události ku prospěchu společenství.

Bylo by domýšlivé tvrdit, že jsme dospěli k tvorbě „nové identity“, ale divadelní zkušenost přispěla k obnově identity a jejímu nahlédnutí v jiném světle. Dalo by se říci, že se do popředí dostal zážitek „schopnosti“ oproti předchozí

33 Murphy, R.: Umlčené tělo, Slon, Praha 2001, s. 75 – 114.

34 Ručil za něho s dalšími několika umělci a umožnil mu, aby mohl žít svobodně mimo ústav pro mentálně postižené.

35 Campbell, J: Schizofrenie aneb Vnitřní cesta, v Mýty, legendy dávných věků v našem denním životě, Pragma 1998, s. 225.

„neschopnosti“ (bezmocnost, impotence - to byla slova, které všichni na začátku užívali při popisu toho, jak se cítí). Individuální práce, ale ne osamělá, nýbrž ve skupině, vedla k tomu, že se vynořil tvůrčí potenciál a prostor pro svobodné jednání, a s nimi i pocit příslušnosti ke vznikající divadelní skupině.

Divadelní práce je, i podle zkušeností mnoha podobných skupin, účinná proto, že v člověku, který balancuje na hraně různých nejistot, působí jako integrační faktor a životní posila.³⁶

2.3.3. V uprchlickém středisku



Volný čas azylantů-Claude, Joti a čečenské děti

Středisko pro žadatele o azyl v Bělé pod Bezdězem jsem navštěvovala během roku 2003 jako dobrovolnice organizace pro uprchlíky OPU. Osm měsíců jsem se dvakrát týdně setkávala se skupinou mužů ve věku 16 až 35 let a uspořádala divadelní dílnu na téma „Na co vzpomínáme“. Když vezmeme v úvahu, že uprchlík je člověk, který ztratil vše, s čím se může identifikovat, nemá kontakt s rodinou, je pod stálým dohledem policie, můžeme porozumět i názoru psychologů, podle nichž je uprchlík především člověk, který trpí poruchou identity. Uprchlík, jazykově, místně i kulturně odříznutý, žije nadějí, že zítra se stane zázrak. Mezi tím bývalou identitu nahrazuje identita nepravá, která máte jak uprchlíka, tak jeho okolí.

Návštěvy dobrovolníků, kteří pro uprchlíky organizují různé činnosti, se oficiálně pokládají za příspěvek k „trávení volného času“. Skupina mužů v produktivním věku bez možnosti najít si práci, nebo se dále vzdělávat sice neměla divadelní ambice, ale nadšeně přijali možnost „trávit volný čas“ tímto způsobem.

³⁶ V Čechách značně ovlivnila veřejné mínění a názor na divadlo jako terapii Bohnická divadelní skupina založená Matinem Učíkem a Vendulou Kodetovou. Viz Kodetová, V. *Teatroterapie*. Divadelní revue, č. 1, Praha 1999, s. 90-93.

Času totiž měli až přespříliš. Muži pocházeli z celého světa: Gruzie, Běloruska, Čečenska, Pákistánu, Srí Lanky, Konga, Somálska, Ukrajiny, Angoly a dva bratři byli z Íránu. Konžský novinář Claude Kyanza byl jediný, jehož identitou jsem si byla jista.³⁷ Všichni ostatní se představovali vymyšlenými jmény, aby se vyhnuli eventuální deportaci. Pro setkávání jsme dostali k dispozici basketbalový sál a na poprvé jsme dokonce sehráli zápas. Pak jsme se již věnovali vyprávění s otázkou, na co vzpomínáme. I přes dočasně nepravou identitu každý z účastníků vnesl do skupiny něco ze své pravé kulturní identity.

Pákistánec mluvil o velkolepé svatbě, kterou mu zařídili rodiče. Mustafa ze Somálska stydlivě vyprávěl o islámských svátcích a cestě z domu do mešity, Joti ze Srí Lanky zase vzpomínal na matku. Celou dobu trvání občanské války se bál, že bude muset odejít z domova a matka mu to neodpustí. Čečenec vyprávěl o svých dětech, dívenkách, které musel opustit; o pár měsíců později za ním z Polska, odkud byla deportovaná velká skupina Čečenců, přijela manželka i děti. Dva bratři Íránci nám jako vzpomínku na svou rodinu předvedli tradiční tanec. Claude měl před svatbou. Už by to trvalo jen rok a nevěsta by směla oficiálně vejít do jeho domu. Ashuk pracoval jako dobrovolník u polní lékařské jednotky. Angolský lékař, kterému všichni říkali Rambo, vyprávěl, jak utíkal ze země spolu s manželkou, která cestou nakonec uvízla někde na Ukrajině.

Ve sportovním sále bez židlí a s chudou slovní zásobou se každý při vyprávění svého příběhu musel spoléhat i na pomoc těla, které promluvílo jasněji než slova, ba vedlo i ke střetům (kvůli úctě či neúctě k předvedenému rituálnímu gestu), což byla reakce potvrzující identitu. Jakmile roztál sníh, navrhla jsem, abychom vyšli ze sálu a začali raději chodit na prostranství s pískovištěm mezi budovami, které vypadalo trochu jako náměstí. Ve většině kultur je vyprávění veřejným představením, a tady naše setkání získala obecenstvo. A jak jeden za druhým vyprávěli o svých vzpomínkách nebo četli, co napsali – úkol, který jsme si dali, abychom aktivně vyplnili čas mezi setkáními a založili interní noviny – účastníci začali dávat „náplň volnému času“ svých sousedů. Pokaždé, když jsem se do tábora vrátila, viděla jsem pokrok. Už jsem je nemusela hledat po pokojích, ospale čekající. Obvykle už byli obklopeni skupinou dětí a rodičů, kteří čekali na pokračování příběhu. I s nepravými jmény byli mezi lidmi podobného osudu sami za sebe. Byla to jejich velká příležitost.

³⁷ Claude se vrátil do rodné země a už několik let nám telefonuje. Vloni se oženil.

Stejně, jako není možné odříznout se od každodenní reality, není možné se oddělit ani od denní politiky, jejímiž tvůrci, aktéry i pozorovateli jsme. Divadelník se účastní řešení společenských problémů, otevírá dveře do uprchlických táborů, léčeben, věznic, zařízení pro postižené – do míst, kde společnost prožívá nemoc a krize a ukazuje, že tvůrčí proces proniká do jádra společenských problémů. Tak divadlo stimuluje a regeneruje nejen problematické sociální skupiny, ale i sebe.³⁸

Jenže tak jednoduché to není. Dragana roku 2006 oslovil Francouzský institut, aby udělal výstavu o azylantech. Ze zkušenosti v Bělé, kam mě jen doprovázel, věděl, že je v táborech focení zakázáno. Divil se, že se kvůli výstavě smí zákaz porušit. Místo aby azylanty fotografoval, navrhl organizátorům, aby autory výstavy byli sami azylanti. Návrh byl přijat a Dragan rozdál fotoaparáty, aby si azylanti sami fotili střípky ze života. Dva měsíce se jednou týdně setkávali, podívali se, co vytvořili, vybírali fotografie pro výstavu. Vznikla dojemná výstava v Galerii Francouzského institutu. Na vernisáži ale nikdo z autorů fotografií nebyl, nedostali totiž povolení vyjít ze „země nikoho“ – z azylantského vězení. Vzniká otázka, koho výstava reprezentovala. Azylanty nebo nás?

2.3.4. Vytrvalá princezna na cestách



Ononte jako princezna Manduchaj, Durmitor Černa Hora, (foto D.Dragin)

Bolora a Ononté jsem poznala za zvláštních okolností přes kamaráda mongolského původu, který jim pomáhal, aby mohli zůstat v Evropě. Jsou z rodiny kočovného divadla-cirkusu. Časy se změnily, v Mongolsku už s tím přežít nejde, pokusili se hledat budoucnost jinde. Jako většina imigrantů zaplatili, aby je načerno převezli do Evropy, a skončili v Bulharsku. Věřili, že se s tím, co umějí, někde uplatní. Na mou prosbu, aby na letní akademii BART nabídli něco svého, ukázali

³⁸ V Čechách se divadlem s azylanty zabývá režisérka Jana Svobodová. S uchazeči o azyl uvedla už tři představení: *Tanec přes plot*, *V 11.20 tě opouštím*, a *Divnej soused*. Viz Svobodová, J. Sociální divadlo neexistuje, in Klíma M. a kol., *Divadlo a interakce 1*, AMU Praha 2006, s. 61-71.

tanec královny Manduchai. Toho tropického letního odpoledne, kdy měli tančit, se snesla nad louku hustá mlha.

Kdysi žila v Mongolsku princezna Manduchai, žena významného chána. Když chán zemřel, nepřátelské vojsko zaútočil. Princezna svolala všechny kmeny, aby se sjednotily pod jejím vedením na obranu země. Nejlepších bojovníci šli, s ní v čele, z bitvy do bitvy, dokud nevyhnali posledního nepřítele. Vytrvalé a odvážné dílo princezny se předává tancem Manduchai; je to tanec, se kterým šla do boje a paralyzovala nepřátele.

Tanec Manduchai je zprvu téměř statický. Do těla vstupuje jako plamen ze země, nabíjí chodidla životem a v těle vypravěčky-tanečnice ožívá postava. Z toho se rozvíjí první tělesná akce, jemné dupání, jehož intenzitou roste napětí a proud proniká celým tělem. To rezonuje, připomíná jezdce na koni. Popohání jej, aby se rozjel, dává příklad k následování. Pomalu od zápěstí přes lokty k ramenům se zapojují ruce, až jako biče protínají vzduch. Prsty jsou složené v *mudře*, svůdně si pohrávají s vlasy, ale nedotýkají se jich, pak princezna chytá otěže a vyráží a brzdí zároveň. Její tanec „ožívá“ v trupu. Hrudník se vlní a proráží vzduch za jízdy. Vzdaluje se jen změnou poloh páteře. Celá její síla je pak v pěsti, která svírá meč a v pevných nohách.

Tanečnice-bojovnice se téměř nepohne z místa a přece protančí celou krajinou a vybojuje vítězství s celou armádou. Její šaty nadnáší vítr, skutečný Durmitorský, vlají kolem ní a tam, kde má chodidla, je její území. Vydupává si ho, je neústupná. Připomněla mi Grotowského slova, že performer je bojovník s něžným srdcem, člověk, který si je vědom své smrtelnosti, a o poznání zápasí, neboť tep života sílí a artikuluje se ve chvílích nebezpečí.³⁹

Ononte je drobná, malá tanečnice. Když tančila, podmaňovala si prostor a chvílemi jsem nevěřila, že ten tanec je ona. Její přítomnost byla tak plná paměti, že se zdálo, jako by rostla ze země. U Ononte i u Bolora mě fascinovalo, jak snáší svou životní situaci. Měla jsem pocit, že našli oporu a jistotu ve své kulturní paměti. Když Boloro vytahuje ze skromného kufříku hudební nástroj, nese jej v náručí zamotaný do deky jako dítě. Je tím nejcennějším, co má. I jeho nástroj má historii. Vypráví příběh mladíka, který po smrti svého milovaného koně z jeho žíní a z kusu dřeva na jeho památku vyřezal nástroj. Když hraje, dušou jeho kopyta, ozývá se řehtání a cítíme spojení mezi jezdcem a koněm, podobné jako mezi umělcem a jeho nástrojem.

³⁹ Grotowski, J: Performer, SAD č. 3, 1999, s. 101-104.



Vtělení tradice zadělávání chleba, tancem a nasazením kostymů, z představení Manduchai, Alfred ve Dvoře, 19.12.2003. (foto Pavel Dias)

Manduchai mě inspirovalo k performanci uzavírající program *Vlčí sůl*, o zdrojích divadla ve vypravěčských kulturách bývalé Hedvábné stezky, v zemích postkomunistického Ruska. Na základě vědomostí a zkušeností nasbíraných na seminářích a dílnách měla vzniknout performance, pomezí jevištní tvar, který by různými prostředky a úhly pohledu promlouval o kulturní paměti. Všichni zúčastnění pocházeli ze vzdálených krajín Centrální Asie. Byla nejhorší doba na zvaní umělců muslimského původu do Evropy. Vízové úřady nedovolily, aby se projekt uskutečnil ani v redukované podobě. Změnila jsem původní plán a oslovila několik osob z Asie, které byly v České republice krátce a procházely seznamovací fází integrace do společnosti. Performance byla o paměti krajiny, jejímž nositelem člověk zůstává i daleko od svého místa. Z toho vyplývaly i další otázky: člověk jako cestovatel, cizinec mezi domácími lidmi, vztah ke kulturnímu dědictví, přenos dědictví a přenosné dědictví, které si neseme v těle.

Savarese ve Slovníku divadelní antropologie píše o nostalgii jako o lidské a umělecké potřebě návratu a zároveň inspirace odjinud. Ve druhé divadelní reformě se v západní divadelní praxi, prostřednictvím exotických a pevně strukturovaných hereckých technik zachovaných ve východních tradicích, probudila nová divadelní paměť.

Pro naše představení v Alfrédu ve dvoře jsme dostali grant od Ministerstva kultury – oddělení pro integraci cizinců. Podmínkou bylo, že na jevišti nebude žádný profesionál, cizinec z ciziny, a paradoxně, i když to byl program zaměřený na integraci cizinců, ani žádný Čech. To přidalo do dramaturgického plánu našeho představení další aspekty. Do poslední chvíle jsme nevěděli, jak to bude vypadat. Zkoušeli jsme, nebo spíše setkávali se o víkendech, vyprávěli si navzájem podobnosti a rozdíly našich situací a životů.

Na jevišti jsme ty rozdíly sdíleli s diváky. Každý mluvil svým jazykem a bylo slyšet mongolštinu, bosenštinu, kyrgyzštinu, kazaštinu, srbštinu a cizineckou češtinu. Boloro hraním zpřítomnil koně a step, Schakuntai (Ononte zatím emigrovala do Ameriky) tančila Manduchai, Narangerel tančil příběh lovce, Elnora a Janyl, studentky z Kyrgyzstánu a Kazachstánu, mluvily o ženských rukách a zahrály na nástrojích svých dědečků. Badam, mladík, který dokáže ušít kostým za hodinu, se ode všech učil, a pokoušel se je napodobit. Zdvojená realita se jevila jako touha po dvojité existenci: být jedním tělem tady a teď, a druhým tam, kde se už být nedá, ať jsou důvody jakékoli. Přítomnost byla jevištním časoprostorem, kde kusy tance, hudby, příběhu, chleba, hledaly paměť-identitu. Oproti tomu projekce krajin na plachtě plachetnice, která uvízla na jevišti, ztvárňovaly virtuální časoprostor paměti – místa, kde jsem jen v představách. Já jsem svou paměť na jevišti objevovala v hnětení chleba.⁴⁰ Dokud kynulo těsto, paměť se vynořovala. Nakonec „vyrostl“ chléb – prostředek pro sdílení a pospolitost s divákem.

Říká se, že cizinec je pro domácí obyvatele bytost bez historie. Naši hosté se na jevišti ukázali tak, jak u domácích vyvolávají pozitivní přijetí – v pestrých exotických kostýmech, schopni zatancovat či vyprávět legendu. Goméz Pena na téma exotičnosti cizinců udělal cyklus performancí *John Cage*, kde kritizoval pojetí exotiky předváděním různě kostýmovaných cizinců jako vzácných exponátů. Ale my jsme se tak necítili, hledali jsme v paměti své podněty, ty zdejší, čerstvé, nebo minulé, jako jednotící prvek tam, kde nebyly jiné vazby. (Viz DVD 1)

40 Naučila jsem se to při rituálech, kdy jsem pomáhala vesnickým stařenám. Nejdříve jsem mohla jen podávat tácy s vykynutým těstem, než mi dovolily s nimi zadělávat. Chléb patří k rituálu a měří čas kynutím, ale i počet chlebů v rituálu odpovídá času - počtu dní v roce.

2.3.5. Výlet



příprava performance Výlet v Šareckém údolí

Mnohokrát jsem od spolupracovníků slyšela, že jim záleží, aby práce byla příjemná a přinášela radost. Skutečnost je však taková, že k té radosti se přichází námahou, když je třeba učením se na popáleninách. Riziko a radost jsou v divadle bratři. Divadlo se učí chybami. Když se však podaří dílo dovést k potlesku, neradi o nich mluvíme, ale víme, že ani úspěšné dílo se nevyrovná vysněnému záměru. Oproti pevné skupině, kde je možné rozvíjet úroveň práce i spolupráce, je dočasné setkání umělců na projekt už od začátku rizikem. Režisér jako ten, kdo provádí výběr, má obrovskou odpovědnost za další průběh tvorby. Práce za takových okolností vyžaduje od tanečníka/herce flexibilitu, schopnost spolupráce s novými partnery na profesionální i lidské úrovni.

V dramaturgickém plánu taneční performance *Psané světlem* (později přejmenované na *Výlet*) jsme se zabývali obrazem člověka v urbánním prostředí. Téma jsme zkoumali na krajině těla v krajině Prahy. Zkoušení začalo v Šareckém údolí. Skupinu tvořily dvě tanečnice a tanečník. Všichni byli nadšení novým přístupem k práci. Pro mě to byla další příležitost zkoumat tělo v krajině, i ve spojení s fotografií. Přizvali jsme Dragana, který s tanečnicí léta spolupracoval. Zaujala mě „paměť fotografie“, fotografický obraz jako záznam smrti a jeho ozvěny ve vnímání jevištního obrazu.

Barthes ve *Světlé komoře* píše, že fotografie má rysy prapůvodního divadla. Propojení vidí v nehybnosti tváří strnulých jako maska, pod nimiž cítíme smrt.⁴¹ „Punktum“ fotografie je podle něj jako výstřel, který pozorovatele zasáhne emoční reakcí a tím dá obrazu život. V trhlině mezi obrazem smrti a „punktem“ jsme interaktivním přístupem hledali propojení Barthesovy teorie s tanečním obrazem. Draginovy fotografie vznikaly s tanečnicí v plenéru. Měly mít dvojí roli: přispět ke vzniku performance zkoumáním pohybů a obrazů těla v krajině, a ve druhé fázi měla být fotografie dramaturgickým základem jevištních situací.

Ve skupině byli tanečníci, kteří zřídka pracovali v plenéru. Před námi byly

41 Barthes R: *Světlá komora*, Praha 1994, s. 23.

čtyři měsíce práce, mohli jsme si dovolit měsíc setkávání v krajině. Zkoumali jsme její tvar, nalézali v ní intimní místa, dělili se o ně, četli v krajině o distanci městského člověka od ní. Už v plenéru se začalo ukazovat, že člověk z urbánního prostředí, na rozdíl od vesničanů, kteří přírodní krajinu obývají, hledá v otevřeném prostoru úkryt, únik, intimní pokojíček – krajina je na něho příliš velká.

Ve druhém měsíci intenzivní divadelně-taneční práce do skupinové dynamiky zasáhl život. Do pracovní atmosféry vstoupil rodinný problém herce, provázený žárlivostí, výhružnými dopisy, apod. Vypadá to jako zlý sen, a proto se to režisér snaží zaplašit. To nepomůže. Začala hra ve hře, jejímiž protagonisty byli tanečníci, žárlivá manželka, režisér, ředitel divadla a produkční. Tehdy jsem si uvědomila, jak pro režiséra může být oporou i další partner jako je dramaturg. Práce, která dosud přinášela radost, se změnila v krizi, která prošla několika fázemi:

- identifikace s kolegou: všichni se snažili být dobrými poradci a plýtvali časem
- neuróza: tanečník přicházel na zkoušku ospalý a unavený, neschopný partnerské práce, skupinu popadla deprese
- vztek: skupina nemohla snést neřešitelnost problému, tanečník dostal ultimátum
- zlom: zklamání a rozčarování z kolegova rozhodnutí
- prázdnota: únava po řešení nevyřešitelného
- vstup do nové fáze

Tanečník/hercec dává do práce jako zálohu i své emoce. Členové týmu se nemusejí mít rádi, ale musejí se respektovat a ctít práci. Když se domluvená pravidla nectí a život brání práci, je po práci. Je známé, že nedělá dobrotu mít ve skupině životní partnery, protože párový vztah je důležitější než skupinový. Nebylo jiné řešení, než odstranit problém. Herec si musel vybrat, buď zkoušení, nebo řešení domácího problému. Vybral si klid doma. Právě zbudovaná struktura se rozpadla. Jako režisér jsem se ocitla v pasti mezi produkční, ředitelkou divadla a tanečníky. Divadlo mě však naučilo, že ať se děje cokoliv, musím obstát. Zrušení premiéry nepřicházelo v úvahu. Našla jsem náhradu, aby skupina dostala čerstvou energii odjinud. Pozvala jsem japonského butó tanečníka. Měl ztělesnit krajinu, ze které jsme na začátku vycházeli.



Sota Sakuma a Dora Hořtová, představení *Výlet*, Duncan Centre, Praha 2007 foto D. Dragin

Disciplinovaný a prací zaujatý tanečník skutečně přinesl čerstvý vzduch. Tanečnice byly ohromené. Vypadalo to, že by se dalo nahradit, co bylo ztracené. Za víkend zkoušení vznikl na základě starého materiálu nový příběh. Přece ale nakonec převládla atmosféra egoismu, uzavřenosti. Všechna zadání, postavená na spolupráci, končila tak, že tanečnice předváděly svá sóla, a partner je trpělivě následoval a pokoušel se o navázání kontaktu a hry. Bylo jasné, že tanečnice se proměnily v sólistky, a že se těší jen ze svých dovedností, ne z kontaktu. Místo abych zápasila, užila jsem to jako aktuální téma.

Performanci jsem přejmenovala na *Výlet*. Byl to obraz nezájmu o druhého člověka, nemožnosti setkání, pozorování přírody a sebe jen jako obrazu. Když se ze skupiny vytrácí vlna života, což je vzájemnost a výměna těch nejsilnějších životních šťáv, příběh vázne. Úsilí o předání ztrácí smysl, protože není co předat, i kdyby na jevišti vystoupil ten nejlepší tanečník. Virtuozita ani nám nepomohla, spíš zdůraznila zbytečnost estetického tvaru tam, kde postrádáme základní lidské porozumění. V divadle je možné znovuzrození nejenom prostřednictvím hry, ale i v rámci její základní buňky, skupiny, která je na sebe vzájemně odkázána. Krize může posílit jen toho, kdo stojí i o tu práci, nejenom o výstup. Nevím, zda rozhodnutí ukázat nedokončenou práci znamená obstát, nebo hájit falešné výsledky, nebo věřit „work in progres“. Některé skupiny si ho vybraly jako přístup k práci umožňující jim pracovat na otevřené formě.⁴²

⁴² Performance evokovala tíhu i půvaby osamělosti. Síla a profesionální bravura sólistů, kteří nemohou najít společnou řeč, ne ačkoli, ale protože každý z nich dělá všechno pro to, aby upoutal pozornost druhých, se obracela proti každému z nich. Na diváky dýchla beznadějná sebe prezentace, která je tak velkým dobovým pokušením, že uniknout se podaří jen málo komu. Biljana Golubovič tímto projektem pokračovala v průzkumu možností, které sleduje už několik let, na další úrovni: tentokrát zmíněné úskalí nezastírala, ale tematizovala. Z dopisu doc. PhDr. Jany Pilátové

2.3.6. SIT – Study Abroad



Tělesná mapa města, studenty SIT 2009 foto D.Dragin

Do americké školy SIT – Study Abroad v Praze jsem se dostala na pozvání ředitelky Sarah Brockové ve školním roce 2006/07. Škola nabízí stáže vysokoškolským studentům humanitních a uměleckých oborů ze Spojených států. Po třetím ročníku se hlásí na SIT konkurz studovat semestr v jedné ze zemí, kde SIT sídlí. Škola vybírá 15 studentů, kteří sem přijíždějí s již vybraným tématem výzkumu, který chtějí provádět.

Na mé práci paní Brockovou zaujalo, že se k praktické kreativní práci mám více přístupů a že v domácí kultuře reprezentuji ještě jinou. Na začátku jsem jen několikrát do roku prezentovala své divadelní výzkumy jako příklad zpracování tématu v různých médiích a podobách. Další rok byly prezentace doplněny praktickým programem, který měl studenty inspirovat k tvořivé performanci bez ohledu na hlavní obor jejich studia. Zkušenosti z Integračního programu kreativity, z psychiatrické léčebny a z azylového tábora mi umožnily být otevřená k užití jakýchkoli divadelních prostředků v práci s takovou skupinou, kde ne všichni jsou zaměřeni na divadlo. Krom praktických zkušeností mi byla oporou Beuysova idea vzdělávání uměním. Přes divadelní prvky jsem do hry zapojila prostředky blízké oborům, z kterých účastníci vycházeli. Místem a předmětem výzkumu se stalo město. Každé ráno jsem rozdělila úkoly, večer se účastníci sjížděli z různých částí města se svou kreativní odpovědí zpracovanou v jiném médiu. Konečný výsledek měl výjimečně zajímavou divadelní formu. Jeden z nejzajímavějších výsledků měla studentka dějin, která dokázala najít klíč ke zpracování teoretické práce prostřednictvím performance.

K výuce patřil i výcvik ve vybraném sociálním zařízení na konkrétním výzkumném úkolu. Minulý rok to bylo sdružení Berkat založené Petrou Procházkovou a

Jana Hradilkovou v Čečensku pro poskytování humanitární pomoci lidem v krizových situacích. Zapojili jsme se do konkrétní akce „RefuFest“, který se uskutečnil během tří dnů na Kampě v Praze. Náš divadelně-antropologický výzkum řešil několik zásadních lidských a tvůrčích otázek: 1) jak dělat rozhovor s uprchlíkem či žadatelem o azyl, když jde o lidi ve specifické situaci, kteří raději zůstávají anonymní a nemluví anglicky. 2) jak užít kameru v tak citlivé situaci. 3) jak získanou dokumentací přiblížit téma uprchlíků českému divákovi. 4) jak získaný materiál užít pro vytvoření divadelní performance o uprchlíkovi.

Byl to druhý týden jejich pobytu v Praze, pro většinu z nich první pobyt v Evropě. Mnozí již sami zažili momenty, kdy byli přijati a nebo odmítnuti, na základě kulturní rozdílnosti. Téma performance jsme našli v diskusi. Položili jsme si otázku kulturního rozdílu a distance. Došli jsme k závěru, že reprezentovaný tvar, kdy uprchlíci se octli v roli hostitelů místních, ty rozdíly mezi kulturami spíše zdůraznily. Integrace znamená i zapadnout do celku neviditelně a bez fanfár. Zažité situace jsme rozpracovali Boalovským cvičením a výzkum dostal jedinečný divadelní tvar performance o distancích, vzdálenostech a blízkostech.

Zkušenost učení v SIT study abroad mi dává příležitost vyzkoušet, jak je možné učit divadlem i ve skupinách nezabývajících se přímo divadlem. Divadlo se ukazuje jako komplexní hřiště, na kterém je možné prohlubovat tvořivost na mnoha úrovních. Tanaka v Hakushu říkal, že nechce žáky, ale spolupracovníky, s kterými se navzájem budou učit, a tento způsob otevřené kreativity se mi zdá přínosný pro moji divadelní práci.

2.4. S osobní zárukou

Paměť je zásadním prvkem toho, co se napříště bude nazývat identitou, individuální či kolektivní, jejíž hledání, horečnaté a úzkostné, je v současnosti jednou z hlavních aktivit jednotlivců i společností. ⁴³

2.4.1. Vyprávění divadlem

Narativní charakter divadla souvisí s jeho počátky. Verbální, hudební, hlasový i pohybový projev jsou ale i nadále výrazovými prostředky vyprávění. To jsme si potvrdili i seminářem a dílnou *Vlčí sůl* o divadelnosti kultury kočovníků.⁴⁴ Hudebníci, tanečníci, vypravěči, teoretici, ti všichni si vzali část příběhu z vlastní kultury, který se týkal počátků performativního vyjádření člověka, a blízkost vypravěče a herce zde byla evidentní.

V době totálního rozpadu hranic, který často přesahuje hranice lidského chápání, divadlo hledá v naraci zdroj strukturace. Nové divadelní trendy čím dál častěji experimentují s narativními perspektivami divadelního jazyka. Čím dál více performerů se vrací k vyprávění a stává se autorem. Dobře známe příběhy Daria Fo a Francy Rame, kteří herecky i scénickou montáží textu dovedli tento druh divadla k dokonalosti. Wooster Group a řada jejich následovníků zase autorsky experimentují s interakcí vyprávění a vizuálních médií. Performerská líheň Bobby Bakerové se soustřeďuje na stereotypy ženské role v moderní společnosti. Dokumenty a archivními materiály inspirované skupiny jako Curious, Goat Island, Forsted Entertainment se dotýkají denní politiky a jsou jevištní odpovědí na denní události v pojetí „urban memory“. Anne Bogartová dává představením Bob (o Bobu Wilsonovi jako čaroději se světlem) svou lekci o vztahu herce a světla. K naraci se hlásí i tanec a fyzické divadlo (DV8, Ultima Vez, Jerome Bell), a narativním prvkem ruší hranice mezi divadlem a tancem, které byly pro západní divadlo tak dlouho samozřejmé.

V posledních letech jsme tento typ divadelního autorství a i v nových dílech českých divadel. V inscenaci Sclavi – emigrantova píseň skupiny Farma v jeskyni se příběh vypráví čistým pohybem, fyzickou akcí a hlasem; zdroj síly je v narativní hodnotě paměti; té objevované v místních zdrojích, i té osobní, protože aktéři

⁴³ Le Goff J.: Paměť a dějiny, Argo, Praha 2007, str. 111.

⁴⁴ Ústní podání je významným prvkem kočovné kultury. K vyjádření příběhu užívají kočovníci řeč, zpěv i tanec. Všechno má svoji píseň, protože kočovníci se písněmi přibližují a komunikují s přírodou, která je obklopuje. Lidé, kteří předávají vědomosti vyprávěním, jsou navíc tradičně považováni za posly nebes.“ Úryvek z přednášky prof. Theodora Levina viz. DVD1

mají zkušenost setkání s pamětníky a potomky emigrantů v rusínských vesnicích. Dramaturgie se opírala nejen o literární předlohu (Čapkova Hordubala), ale hlavně o osobně převzaté písně, které umějí udržet vzpomínky déle než jiné médium, a o dopisy rusínských emigrantů a jejich rodin. Celostním přístupem ke scénickému výrazu představení vyprávělo individuální příběhy emigrace a umožnilo, aby se intimní téma dostalo do širšího lidského a veřejného, ba politického kontextu. I představení jako byly Plačky dvojice Skutr, Klobouk, hvězdy, neštovice divadla Continuo, nebo nový česko – polský projekt DAMU Paměť krajiny, Krajina paměti, experimentovala s narativitou prostřednictvím interakce různých osobních zkušeností i různých divadelních složek.

V současném divadle sledujeme přívál osobních a dokumentárních témat. Je to jednak účtování s tradicí, dramatickou předlohou, autorstvím a interpretací. Většinou autorská a biografická představení se vypravěčským jazykem věnují otázkám pohlaví, kulturních specifik, rasy a politického přesvědčení. Když vezmeme v úvahu, že život sám o sobě je kreativní konstrukce, ve které se osobní život krčí pod tlakem rostoucího počtu rolí,⁴⁵ je pochopitelné, proč dochází ke znovuobjevení příběhu na scéně.⁴⁶

Divadelní lupou zvětšený problém obvykle ztrácí divadelnost každodennosti a včleňuje se do scénického sdělení. Performer se odpoutává od tradice svého řemesla, vystupuje ze skořápky herecké role a stává se neutrálním vypravěčem, což jeho výstupu dává autenticitu a vytváří z něj jistý druh metapříběhu. Různé skupiny vyprávějí různými způsoby a různě své vyprávění chápou, ale snaží se co nejkompaktněji uchopit téma a převyprávět svůj příběh v kontextu současných místních, malých i velkých dějinných událostí.

V různých formách sebe prezentace se často prosazuje mediální model výrazu. Je to jeden z nástrojů konfrontace, tvůrčí odpověď realitě, nebo i otevřené přiznání bezradnosti jedince, který ve svém díle jako subjekt i objekt vědomě přistupuje k samému středu mýtu o „metastázi požitku.“ Společné jim je, že vyjadřují potřebu osobně garantovaného příběhu a hledání v záplavě vizuálních zážitků.

45 Goffman E, Všichni hrajeme divadlo, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1999.

46 "In forging links of continuity between past and present, between who we are and who we think we are, memory operates most frequently by means of the threads of narrative. Life itself is a creative construction, and there is a point at which a person's life and stories she tells about it begin to merge." Paul Antze and Michael Lambek, Tense Past, Cultural Essays in Trauma and Memory, Routledge, London, 1996, str. XVII)

2.4.2. 1000 a 1 noc

Interaktivním projektem 1001 nocí performerka Barbara Campbellová hledala divadelnost vyprávěním v jiném médiu. Divadelní v tom internetovém projektu byla právě osobní záruka. Autorka zkoumala vznik příběhů z denních zpráv a možnosti jejich pravdivosti a přetrvání. Projekt spočíval v tom, že lidé z různých míst světa každodenně sledovali čerstvé zprávy ze středního Východu (Irák, Irán, Afghánistán – válečné zóny), vybrali z nich jednu a písemně ji zaznamenali; přesně dodržovali čas sdělování (vypravěč začínal, když v jeho zemi zapadalo slunce). Bylo to 1001 vypravěčů a 1001 příběhů, sdělovaných internetem. Campbellová vystihla spolu s odpovědnými účastníky aktuálnost a pomíjivost vzpomínky. Zpráva, v níž se na jednom místě jednalo o otázky života a smrti, jinde jen „proběhla“ internetem. Mediální mašinérie ji může vyzdvihnout na úroveň představení či spektaklu, nebo nechat zapadnout. Díky vyprávění se však zprávy shromážděné Barbarou a jejími kolegy staly událostmi a dostaly své trvání v časoprostoru. Sít, to jsou lidé, vypravěči, a příběh je událost, která žije, dokud se o ní vypráví. Nejspíš se i tito vypravěči cítili – tak jako Olga nebo lidé z léčebny – něčím víc než bezmocnými diváky osudů světa, i když sotva protagonisty. Měli ale aspoň oprávněný pocit, že přispěli do zásob kolektivní paměti. Moderní vypravěči, účastníci tohoto projektu, dali událostem jejich minulost, přítomnost i budoucnost, a situovali se v nich jako osoby, odpovědné za své vyprávění. Jestliže je paměť základem identity, kolektivní, i individuální, vidíme, že její opomíjení hlavním proudem kultury vede k renesanci vypravěčství jako protiváhy té fragmentarizace, jako osobně zaručovaného předávání zkušenosti.

2.4.3. Divadlo paměti

*You cannot arrest the present. You just have to abandon every day your past.
And accept it. And if you can't accept it, then you have to do sculpture. If your
need is to refuse to abandon the past, then you have to recreate it.*

Louise Bourgeois je sochařka, ale mluví o něčem, co znepokojuje většinu tvůrčích lidí. Vzpomínka je vždy setkání; setkání s nepřítomným. To, že není možné přítomnost nějak uvěznit, je fakt, s nímž se divadlo denně potýká. Je to fakt, který se rodí, dotváří a roste v hercově těle, a zároveň s ním i mizí. Jeho zárodek je ve vnímání a jeho život v přenosu toho, co lze v okamžiku uchopit a převést v herecký

akt. Aby impuls paměti dostal svou „současnost“, musíme vytvořit něco nového. Jacques Derrida užívá výrazu „presence of absence“, což vystihuje hereckou práci: odtud pochází její motivace a to je zdroj překážek, které se jí staví do cesty. Herec se pokouší o něco skoro nemožného: z nepřítomnosti stvořit něco přítomného; a pokouší se o to prací a akcemi, jimiž dotváří i sám sebe.



Tadeusz Kantor

Snad nejlepším příkladem díla, kde paměť hraje klíčovou roli, je práce Tadeusze Kantora, který na paměti založil celou filosofii svého divadla a postupně ji rozpracoval v několika manifestech. Vzpomínky mu byly inspirací, tématem i tvůrčím nástrojem. V montážích vlastních a cizích vzpomínek formou hrané rekonstrukce na jevišti promíchal svůj osud s klíčovými událostmi dějin 20. století. V Manifestu divadla smrti napsal: *„Divadlo je místo, které jako nějaké skryté říční brody odhaluje stopy přechodu z onoho světa do našeho života. Před očima diváků stojí herec, který na sebe bere úděl mrtvého. Z představení blízkého obřadu a ceremoniálu se stává otřes.“*⁴⁷

V Kantorových inscenacích můžeme sledovat, jak toto téma rozvíjel. V *Mrtvé třídě* (1975) se věnoval vzpomínkám na školní dny. Šlo o interakci dvou zdrojů vzpomínek: o vzpomínky osobní, a shromážděné z rozhovorů s pamětníky. Kantor se nesnaží předstírat neúprosné uplývání času. V lavicích sedí zestárlí spolužáci - herci jako voskové figuríny, a jejich dvojníci - herci, skutečné figuríny, hrající děti. Oživuje je až chování, plné žákovských skotačin. Infantilita je tu druhou stranou mince, stojí proti konformismu. Duch vzpomínek ještě pořád nosí krátké kalhoty a o přestávkách plive pecky. Kantor sám je v této geniální inscenaci jedinou živou postavou, tím, kdo sedí na jevišti stranou a popohání své neposlušné vzpomínky k akci, sleduje je, rozčiluje se nad nimi.

V představení *Wielopole, Wielopole* (1980) Kantor vytvořil „pokoj vzpomínek“. Recenzent k tomu poznamenal, že ten pokoj - to byl Kantor sám.⁴⁸ Další krok v Kantorově dialogu s minulostí se odehrál v inscenaci *Ať chcípou umělci* (1985).

47 Pilátová, J., Zemřelá třída, SAD 9-10, 1992, s 70.

48 Kobialka, M.: Of the Memory of a Human Unhoused in Being. In: Performance Research, No. 5, 2000.

Pokoj vzpomínek se tu proměnil ve skladiště paměti. Jako záběry z negativů tu vzpomínky jedna za druhou klouzaly dovnitř, do velkého záběru scény, a Kantor se tu díval sám na sebe, jak prochází svými životními osudy.⁴⁹ Ke smrti přerušené, nedokončené inscenaci *Dnes jsou mé narozeniny*, řekl: „Mým domovem bylo a je mé dílo.“ Byl přesvědčen, že pravdu v umění může zaručit jen vlastní život tvůrce, že je to jeho osud, ne exhibicionismus, ani narcismus, ale touha po „umocnění života“ a úniku ze záhuby v „hrůzné masovosti.“⁵⁰ V této poslední inscenaci, kterou už nedokončil, se už neusadil ve své, ale v naší paměti. I proto, že byl původně malíř, byl hlavním Kantorovým výrazovým prostředkem jevištní obraz. Čas v jeho práci zamrzá jako na fotografii, ale není statický, protože Kantor zviditelňuje přechod mezi tím, co už není (co je mrtvé), a tím, co ještě není (v životě). Část statickosti ale zachovává: živí herci se po jevišti pohybují jako loutky, a ony udávají rytmus i estetický ráz života na scéně. „Loutkovost“ umožňuje střetnutí „živého“ a „mrtvého“ na jevišti. Scéna sama dokáže reinkarnovat a umožní hercům i divákům zažít lekci smrti, která „puklině vzpomínek“ dává život.⁵¹ Tvorba tohoto nového života má rysy rituálu, které jsou mi povědomé z rituálů za zemřelé v Srbsku a Černé Hoře.

Eugenio Barba tvrdí, že paměť je talismanem umělce – a má na mysli herce. To, že paměť je nástrojem i vehikulem hereckého řemesla, potvrzuje většina herců. Paměť je pro herce zdrojem, andělem strážným ve chvílích krize, i našeptavačem, jehož moc zkouší a provokuje. Ostatně - bez ní by sama divadelní tvorba nebyla možná. Barbovo tvrzení můžeme ale chápat několika způsoby. Paměť nám pomáhá, ale může nás i ničit. Jedno přísloví říká, že hezkým věcem se snáz rozumí a špatné se snáz dějí. Nejen Kantora, ale většinu poválečných tvůrců poznamenala osobní zkušenost druhé světové války. Józef Szajna, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Samuel Beckett, Joseph Beuys – to je jen několik z nich. Některým se podařilo udržet si nadhled, pro jiné, například výtvarníka a režiséra Józefa Szajnu, se vzpomínky na léta v koncentračních táborech staly celoživotním tématem a svým způsobem „tvůrčím vězením.“

49 Kobiálka, M. op. cit., str. 54.

50 Krakowski P, SAD 9-10, 1992, s. 68.

51 M. Kobiálka, op. cit., s. 41.

2.5. Divadlo, paměť a trauma

Tématu paměti se dnes věnují jak teoretici, tak i praktici. Na mnoho různých způsobů je interpretováno trauma jako integrální součást paměti. Psychologové se dodnes neshodli, zda si lépe pamatujeme to hezké, nebo to traumatické, co se nám přihodilo. Ale genetici, kteří studovali děti a vnoučata obětí Holocaustu tvrdí, že traumatický zážitek přetrvává a že se přenáší i po několik generací. Znamé jsou pokusy a výzkum Alfreda Wolfsohna, který v meziválečné době zkoumal lidský hlas pohnutý válečným traumatem (projekt *The Human Voice*). Wolfsohn se celý život ve své hudební tvorbě inspiroval zvuky utrpení: křikem a pláčem umírajících německých vojáků za první světové války, kterou jako mladík prožil.⁵² K výzkumu přidal i zvuky pronásledování a exekucí Židů na Berlínských ulicích před vypuknutím druhé světové války. Filosof Theodor Adorno vyjádřil za oběti i za nás za všechny pochybnost, zda je vůbec možné „umění“ po Osvětimi.

V současnosti uvažuje v ještě širším kontextu italský filosof Giorgio Agamben na příkladech konfliktů v Afghánistánu, bývalé Jugoslávii a Iráku. V knize *State of Exception*⁵³ uvažuje o „výjimkách“, které si moderní společnosti povolují. Píše, že tělo je model, který by mohl reprezentovat jakýkoli ohraničený systém. Jeho hranice by mohly představovat jakékoli hranice, které jsou ohrožené nebo vratké. Ve stavu výjimky jsou vratké hranice moci a hrozí, že destabilizují nejen právo, ale i naši lidskost. V knize *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* se Agamben ptá, jak je možné prezentovat svědectví o zločinech proti lidskosti tak, aby to bylo vskutku svědectví, a charakterizuje dnešní společnost jako jeden velký koncentrační tábor.

Na celosvětové úrovni se válka stala setrvalým stavem. Je to forma nového řádu, v němž se hranice mezi tím, co je válka, a co válka není, začaly rozplývat. Mezi umělci nacházíme lidi, jimž se vzpomínky, často i vzpomínky na krizi či trauma, staly hnací silou tvořivosti. Je zajímavé, že se tato tematika objevuje více ve výtvarném umění, než v divadle. Tragické události současných dějin svou tvorbou reflektují například Joseph Beuys, Doris Salcedo, Bracha Ettinger nebo Marina Abramovič. To neznamená, že by se divadlo těmto tématům vyhýbalo, ale možná je to příznak jisté neschopnosti stylizovaného divadelního jazyka tato témata adekvátně vyjádřit, nebo ještě spíše příznak nechuti diváků vnímat přízraky paměti, špatné svědomí- Obraz si na

52 Wolfsohn, *The Human Voice*: www.roy-hart.com

53 Agamben, G., *State of Exception*, University of Chicago Press, Chicago 2004.

svého diváka může počkat; představení musí oslovit diváky hned. *Farma v jeskyni* v představení *Čekárna* zkoumá tragédii genocidy právě na základě jejích ozvěn v paměti, na základě naší ochoty vnímat ty ozvěny, a rozdíl mezi vřelým přijetím inscenace *Sclavi* a rozpačitým přijetím *Čekárny* napovídá, že se divácká ochota liší nejen vzhledem k divadelnímu výrazu, ale i podle ožehavosti připomínané skutečnosti.

2.5.1. Divadlo jako účastník krize

Herec se pokouší zpřítomnit nepřítomnost; a pokouší se o to prací a akcemi, jimiž dotváří i sám sebe. Těžké ale není jen přijmout v klidné době svou vzpomínku na krizi, ale i v době krize se vyrovnat se vzpomínkou na klidné časy.

Susan Sontagová ve svých pracích vždy zdůrazňovala mravní aspekty tvorby a potřebu, aby intelektuál měl mravní postoj. V roce 1993 inscenovala Becketta v obklíčeném Sarajevu. Ozvala se světu Čekáním na Godota. Tragickou situaci v obleženém městě komentovala: *Volba „Čekání na Godota“ byla takřka nevyhnutelná. Jako tito vyvrženci, Sarajevo čekalo na pomoc zdaleka, na vojenskou intervenci Západu, o níž si hodně lidí tady myslí, že to je to jediné, co může přinutit srbské nacionalistické jednotky, které město obléhají, aby nezničily, co tu ještě zůstalo.*⁵⁴ Sontagová líčila, že někteří z herců přicházeli denně hladoví, a jiní tak vysílení po dvouhodinové cestě do divadla, že si už po chvíli zkoušení museli lehnout. Ale v jejím příchodu do Sarajeva nebyl hlavní záměr režírovat, nýbrž mravní závazek být tam s těmi lidmi.⁵⁵

Až do té chvíle bylo divadlo jen jedním z míst, kde se odehrávala válečná realita. Když začala práce na inscenaci, stalo se z něj místo, dům kde se navzdory všemu dá žít. Zpráva o divadelním počínu ve válečné situaci, přenášená televizí, na chvíli dodala optimismus lidem z celého světa. Sontagovou oslavovali za její odvahu. Vlastně to ale byla jen jedna zpráva z mnoha, obrázek, který s přepnutím na jiný kanál, příchodem dalšího pracovního dne, zmizel z obzoru někde na skládce vzpomínek. Dělo se to někomu jinému a někde jinde. Pro obyvatele Sarajeva, přes noc zbavené všech lidských práv a kulturních možností, a pro herce bývalého divadla, bylo však

⁵⁴ Z rozhovoru se Sontagovou pro New York Times, John Burns 19. srpna 1993.

⁵⁵ "I go to war because I think it's my duty to be in as much contact with reality as I can be. And war is a tremendous reality in our world... A lot of people think that I went to Sarajevo to direct a play." (Susan Sontag v rozhovoru s Billesem Moyerssem, NOW, 4. dubna 2003)

zdůraznění „nenormálnosti“ situace silnou připomínkou života v situaci normální. Bylo to svým způsobem vystřízlivění divadlem. Nejhůř je člověku ve válce, když si zvyká a přizpůsobuje se „nenormálnosti“. Obyvatelé Sarajeva popisovali život ve válce jako ztrátu pocitu času.⁵⁶ Po určité době i život ve válečné situaci začíná zabíhat do kolejí každodennosti, i když je to každodennost hraná podle nových pravidel. Válka začíná být vnímána jako „normálně nenormální život“. Divadlo bylo prostředkem duchovní záchrany vězňů i v Terezíně a hráli ho profesionálové i lidé, kteří s ním neměli žádnou zkušenost.⁵⁷ Pro divadlo dodnes zůstává otázkou jak uměleckou, tak politickou, jak oběti mohou promluvit? Protože to, co jim dlužíme, je především pravda.⁵⁸

2. 6. Paměť a rituál



Kult mrtvých v Srbsku z projektu Krajina jako Osud 1997-1999. (foto D.Dragin)

Rituály jsou tradičním způsobem vyrovnávání se s krizí; vnášejí do kritické situace řád, umožňují smířit se s pamětí i s aktuální realitou. S rodinou Djordjevičovou jsme se setkali za tragických okolností. Jejich pětadvacetiletý syn Miki zemřel. Stalo se to při povinné vojenské službě za občanské války, bezprostředně před jeho dlouho plánovanou svatbou.

Mikiho pohřeb měl podobu *černé svatby*, což je pohřební obřad, konaný pro zemřelé, kteří za života „neprošli“ svatebním obřadem. Podobně jako u běžné svatby se ho účastní celá vesnice. Černá svatba zahrnuje v redukované formě akce a činnosti, podobné svatebnímu obřadu. Jasně se dají rozpoznat prvky jako svatební průvod, vyvádění nevěsty či ženicha z domu, obdarovávání snoubenců, hostina, hudba a tanec. Z celé vesnice se toho dne stalo jedno velké jeviště, na němž měl

⁵⁶ „Ztratili jsme pocit které roční období je, ztratili jsme pocit budoucnosti (...), bylo jen jedno roční období: období války, a snad někde ve světě i období míru(...)“

Feldman Allen: *From Desert Storm to Rodney King via ex Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia in Seremetakis C. Nadia: The Senses Still Perception and Memory as Material Culture in Modernity.* University of Chicago Press, 1996, s. 87.

⁵⁷ Šormová E. *Divadlo v Terezíně 1941/1945*, Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1973.

⁵⁸ Savič, O.: *Memory of war crimes: Can victims speak?* In: International conference „Echoes of genocide: Bosnia 1995-2005“, Institute for Genocide Studies, University of Amsterdam, Amsterdam, 25 September 2005. Viz www.eurozine.com

každý sehrát svou úlohu: aktivní účastníci i diváci. Obřad řídila matka a dvě plačky. I když šlo o výjimečně krizovou situaci, jim se podařilo udržet průběh obřadu pod kontrolou. Jen plačka si může dovolit silný výraz emocí, ba až stav transu: tím se zdůrazňuje krajní stav, v němž se ocitla celá komunita. Je to také doba ožívání kolektivní paměti účastníků. Silné citové pohnutí oživuje vzpomínky na společně prožitý čas a posiluje pocit ztráty, kterou úmrtím utrpěli. Vesničané tak vyjadřují důležitost jedince pro společnost. Takové vyjádření solidarity také pomáhá rodině překonat zármutek.

Hluboký smutek se držel sedm let. Během té doby jsme se zúčastnili celé řady rituálů, které rodina pořádala. Společným cílem všech bylo udržet spojení s mrtvým. Je to zvláštní druh komunikace, který se odehrává pomocí přesně určených prostředků v přesně určeném čase. Zahrnuje nářky a zpěv, obětování jídla, hudbu a tanec.

Narativní část sestává z rytmického předříkávání modliteb. Zpěv symbolicky otevírá cestu mezi dvěma světy, a hudba probouzí radost ze setkání. Tento den je opakující se oslavou, které se účastní celá vesnice. Období smutku dává rodině čas na to, truchlit o samotě a vracet se do života společenství postupně. Jejich nebožtíci jsou sice mrtví a není je vidět, ale jsou stále přítomní. Naživu je udržuje paměť rodiny a společenství. Duch nebožtíka má své určené zástupce, takzvaná média, která se vybírají buď z rodiny, nebo z vesnice na základě tělesné podoby. Důraz na duchovní i fyzickou účast lidí v rituálech pro mrtvé pomáhá vnímat život jako celek fakticky, nejen v představách. Svět živých a mrtvých tu nejsou vnímány jako dva světy, existující vedle sebe. Je to jeden celek, který funguje v jednom společném časoprostoru.

V srbských vesnických společenstvích lidé pevně věří v osud a v nemožnost, aby se jedinec vyhnul tomu, co mu bylo „dáno“, což platí zvláště v otázkách smrti. Málokdo si uměl představit, že v jeho okolí vypukne v 90. letech dvacátého století válka. V tomto konkrétním tragickém osudu hrály svou úlohu i dějiny, ale konkrétním jednáním si je lidé přiblížili jako své dějiny.

Vesničané měří život počtem kroků. V rituálech za mrtvé se počet kroků srovnává s délkou paměti. Pohřby zůstávají ve vzpomínkách každého společenství a pohřební rituály jsou součástí kolektivní identity. Každý pohřeb má i narativní prvek, v němž vzpomínky promlouvají o dějinách i o kontinuitě společenství.

Když je společenství v krizové situaci, jako je úmrtí, dostává se na okraj propasti. V „liminálním“, prahovém, přechodovém prostoru, si společenství rituálem předvádí drama, v němž se jedná o jeho dalším trvání.

Rituál má přesnou strukturu. Disharmonie, kterou společenství prožívá během krize, má pravidla podobná hře, přestupující pravidla každodenního života; výstup z každodennosti pomáhá člověku, aby se rozložil a znovu složil, aby se reintegroval. Proto má rituál řadu divadelních prvků. Podobnostmi mezi rituálem a divadlem se zabýval antropolog Victor Turner. Rituální „představení“ vidí jako zásadní klíč k lidským činům. Divadlo pak chápe jako moderní formu pobývání na rozmezí (od liminality rituálu k liminoidnímu performance), přejatou z rituálů.⁵⁹ V životě stejně jako na divadelní scéně se podle něj odehrává jistý druh společenského dramatu. S odvoláním na Genepovu studii o přechodových rituálech analyzuje drama jako sestávající se ze čtyř fází. Je to: přestupek, krize, opětovné nastolení činnosti a reintegrace.

Také Artaud zdůrazňoval magickou a rituální sílu divadla a potřebu vrátit se ke slavnostem, které na diváka opravdu zapůsobí a dají mu zakusit emoce jako je strach, štěstí a vina. Považoval to za moment, kdy je možné v divácích vzbudit touhu dotknout se tajemství, účastnit se zázraku. Druhá divadelní reforma se vydala tou cestou, a začala zkoumat rituální působení divadla. Peter Brook míní, že obnově rituálů stojí v cestě hlavně to, že jsme přestali pociťovat jejich potřebu. Možná ale o čtyřicet let později už víme, že více než kdy jindy rituál potřebujeme. Na tuto potřebu může odpovídat divadlo, když na jevišti ožíví onen v životě chybějící kus života a hledá hrou možná spojení a přijatelná řešení neřešitelných rozporů mezi tím, co je, a co by mělo a nebo aspoň mohlo být skutečné.

Vzhledem k tomu, v jaké době jsme se vydali na své putování, není divu, že jsme se soustředili na rituály spojené se smrtí. Ačkoli jsme šli vstříc kultuře, do které jsme se narodili, trvalo nám nejmíň rok, než jsme se začali číst hlavní významy a symboliku rituálů: ta totiž patřila k životním zkušenostem, které jsme my sami neměli. Za takových okolností nám to, co nepraktikujeme, může připadat cizí stejně, jako kdyby to patřilo do jiné kultury. Tehdy je potřeba dovolit, aby naši pozornost orientovaly pocity. I přes soucit a respekt k truchlícím rodinám nám za války připadalo jejich soustředění na rituály „přehnané“. Kolik lidí jen v Bosně bylo tehdy naházeno do země beze jména, bez minima, nutného pro zachování lidské

⁵⁹ Turner, V : Průběh rituálu, nakl. Computer Press, Praha, 2004.

důstojnosti. Až později nám došlo, že smyslem rituálu bylo mimo jiné i uchování života v životě. Vesničané z těchto oblastí se pokoušeli udržet si strukturu svého života. Rituál byl pro umírající společenství oživujícím lékem. Víra v tom hrála velkou roli a připomínala člověku jeho životní povinnosti. Díky smrti se oslavovala obnovující síla Života.

2.7. Divadelnost rituálu

V rituálu jako zhuštěném obrazu života má divadlo svého předka. Ve vyprávění, tanci, písni, hudbě, které rituál propojuje ve vymezeném posvátném čase s životem jedince, můžeme hledat původ základních divadelních prvků: hry, času, prostoru, hlasu, hudby, kostýmu, masky, loutky, diváka.



Srdjan poprvé dostal úlohu masopustní nevěsty Srbsko 1999. (foto D.Dragin)

2.7.1. Maska

Horskou vesnici v jižním Srbsku jsme navštívili už před začátkem občanské války. Vrátili jsme se jednoho jarního rána, kdy to vypadalo, že přichází období míru. Pan Georgie po léta vyráběl masopustní masky, v mládí se účastnil průvodů. Byli jsme domluveni, že tento rok s místními dětmi obnovíme výrobu masek podle „předpisu“, jak si pan Georgie vzpomíná. V ranních zprávách se mluvilo o novém mobilizačním rozkaze. Mezi muži vládl neklid, do poslední chvíle nebylo jasné, zda se tradiční průvod bude konat.

Když vstupujeme do světnice, Georgiův dvanáctiletý vnuk Srdjan sedí v křesle v ženských šatech. Je připraven na zkoušku role nevěsty pro svůj první masopustní průvod s dospělými muži. Pan Georgie má ještě práci u zvířat a Srdjan nás posílá do domu, kde se ostatní připravují. Dveře jsou pootevřené, za nimi je slyšet hlasitou hudbu a překřikování. Je tam plno mužů, někteří zašívají kostým, jiní si jej zkoušejí, další opravují masky. V zakouřeném hlučném pokoji si nás nikdo nevším. 27.2.1999.



*Kult mrtvích v Srbsku
Krajina jako osud, 1997-2004*



foto Dragan Dragin



Masopustem začíná nový rok podle přírodního kalendáře, končí zima a přichází jaro. Je to i nová scéna v životě člověka, která se opakuje každý rok a je milníkem plynutí času. Masopust je symbolickou rekonstrukcí sňatku přírody s člověkem na přechodu mezi zimou a jarem. Prostřednictvím hry pod maskou se člověk pokouší získat přízeň nadpřirozených bytostí.

Průvod, který tvoří jen muži, má jasný dramaturgický záměr: jde o tradiční svatbu s přesně danými rolemi a pořadím událostí. Role se přidělují podle přísného řádu svatebního obřadu: nevěsta, ženich, rodič, prarodiče, strýc, kmotr a další. Je jich celkem dvanáct, jako měsíců v roce. Každá má svůj kroj a masku. Obřadní hra začíná převlékáním se do kostýmu a nasazením masky. Kostým však není tak výrazný, aby přehlušil specifické chování jednotlivých postav. Účastníci se do rolí dostávají nasazením masky a napodobováním charakteristického pohybu.

Divadelními prvky masopustu jsou: hra, převlek a maskování. Převlek je způsobem odosobnění, dává možnost být v předepsaných rolích jejími zástupci. Pohyb má ráz komického pohrávání si se sexualitou a travestií, což je chování v každodenním životě nepovolené. Hrou v masce se ztvárňuje čin ekvivalentní oplodňování. Účelem je stimulovat plodnost lidí i přírody. Masky byly jednoduché, z papíru nebo plastu. Těch estetických nedokonalostí jsme si však nevšimli, protože to, na čem záleželo, bylo ztělesnění postavy. Když zúčastnění věří v posvátnost svého činu, maska může být i plastová.

V díle *Masa a moc* Canneti rozebírá vztah masky a postavy. Říká, že člověk cítí masku jako něco mocného a cizího. Její moc je ve strachu, který vyvolává a záštitě, kterou dává tomu, kdo je za ní. Masku je při jednání maskované postavy neměnným, stabilním prvkem ve hře transformací, je ztuhlá jako smrt. Masku nesmí spadnout, protože je zbraní toho, kdo ji nese. To vytváří stanovenou distanci mezi ní a pozorovatelem. Moc masky vyplývá z dvojitého významu, z její stránky hrozné, plynoucí z toho, že se za ní někdo skrývá (např. u lovce), a zároveň uklidňující, plynoucí z její prospěšnosti v rituálech.

Herec má k masce také podvojný vztah, mezi ním a maskou stojí role. Jejím nasazením se stává postavou, ale zároveň ji zevnitř sám dotváří svými vlastnostmi. Vzájemnost spočívá v tom, že maska označuje roli a herec označuje roli i masku. Proto je herec, který s maskou hraje, vždy sám sebou, je dvojdomý. Pod jednou maskou může být i ta druhá, jeho.⁶⁰ Masku je místo, prostor, a proto

⁶⁰ Canneti, E: *Masa a moc*. Praha: Academia, 2007, s. 477- 479.

je jak v rituálech, tak v divadle, hranicí proměny. S ní začíná, trvá a končí drama.

Masopustní hra se uskutečňuje nejen svatebním procesím, ale i uspořádáním svatebního obřadu. Vybraní zástupci vesnice jdou vstříc přírodě a napodobením milostného spojení se domáhají plodivé síly pro svou komunitu. Magické obcování mužů s přírodou je úzce spjaté s celou vesnicí, která po dobu „aktu“ zůstává doma za zavřenými dveřmi. Procesí jde od domu k domu, svatební nálada se šíří po celé vesnici. Každá domácnost, kterou svatební průvod navštíví, je zasažena posvátnem a přizvána k hostině. Společenství je rozděleno na protagonisty hry a pozorovatele: jedni obdarovávají, druzí jsou obdarováni. Setkání se uskuteční poté, co „krize“ pomine, když muži vykonají svůj tajemný sňatek se zemí, potvrdí pospolitost. Posvátný prostor se zúží do místa hostiny, kde vesnice figuruje jako *communitas*, která hrou oslavuje plodnost, hojnost, spolužití se svým přírodním okolím.⁶¹

Postupným mizením sakrálního kontextu ztrácí masopust obřadní význam. Masopustní průvody se v současnosti čím dál víc blíží hře a divadlu. Je otázka, zda to vede k zeslabování rituálního prvku masopustu, nebo se jedná jen o modifikaci, která spolu s profánními prvky stále ještě má posvátný charakter. Jakožto obyčej, kterého se na základě předem známého scénáře účastní celá vesnice, je masopust i společenskou hrou. Obřadní hry jako jsou Marga a Masopust připomínají, že společnost má schopnost seberegenerace, že ve chvíli krize existuje východisko a že komunikačním prvkem může být hra.

2.7.2. Prostor

Za několik dnů bude svátek Svatého Jiří, jedeme sbírat byliny k obřadní koupeli. Ve vlaku je málo cestujících, všichni se znají a rozmlouvají. Strojvůdce zastavil u řeky a s rybářem dlouho hledali místo k rybaření. Využili jsme nečekané zastávky a došli pěšky. Měli jsme to jen pár kilometrů přes les, pak svahem přímo do vesnice. Kamenná cesta k Milinu a Radišovu statku je zarostlá trávou a voní jarem. Na dvoře je plno žen, všechny v černém. Každá něco nese, chvílemi z jejich synchronizovaných pohybů vzniká procesí. Jdou k místu, odkud stoupá vysoký kouř. Zapojujeme se do skupiny, bereme dva tácy s ovocem od paní,

⁶¹ V tomto druhu lidového divadla jsou jasně přítomné zbytky prvků pocházejících z kultů dromenských, známých již z dob eleuzínských mystérií. Týká se to zvláště těch částí, které navazují na kult Demeter a plodnosti, kde účastníci imitují její přítomnost. V dromenách se potvrzuje tvůrčí potenciál *communitas* v Turnerově pojetí. Rituály, které jedince osvobozují od norem každodenního chování vytvářejí oblasti liminality -podle Gennepa střední část rituálů přechodu. Turner ji vztahuje k divadlu jako liminoidní zónu.

která jich nese několik. Cesta vede ovocným sadem, zúží se do stezky. Postupně všichni zpomalují a vytváří se zástup. Jsme na konci, pomalu se dostáváme k brance do zadního dvorku odděleného potokem od lesa, kde se obvykle pasou ovce a slepice. Namísto trávníku je tu zahrada. Nikdy jsem neviděla tolik druhů rozkvetlých květin. Máme na vybranou cestičku rovně, doleva nebo doprava. Vybíráme prostřední a při první příležitosti zabočujeme doleva. Dostáváme se na místo, odkud stoupá kouř, je tam Mila a ještě dvě ženy. Stojí těsně vedle sebe a zpívají. Mila drží zvláštní svíčku. Postupně přicházejí ostatní ženy, zjevují se z různých stran z pralesa květin.

Milin zesnulý syn má narozeniny. Podle rituálního pravidla, musela vytvořit Ráj, aby se s ním dnes setkala. Místo, které Mila vlastníma rukama vytvořila, je projev mateřské lásky. Aby vzniklo, byl potřebný čas. Ze semínka vyrostly květiny, z přání setkat se prostor pro setkání. Vstupujeme do Milina Ráje. Je rozkvetlý a voňavý, krouží nad ním ptáci a včely. Je v něm potok, švestkový strom, stezky, které tvoří labyrint. V realitě ztraceného ráje Mila se ženami ze vsi stvořily rajskou zahradu. Po průchodu krajinou zesnulého jsme se, podle obřadního řádu, dočkali jeho "příchodu".

Rituál v reálném prostoru vytváří svého dvojence – rituální prostor. Je ohraničený časem trvání rituálu, ten zase rituálním účelem. V rituálech, kterých jsme se zúčastnili, nám prostory připomínaly hrací plochy, které díky rituálům dostaly nový děj a naplnění. Rituální prostor je místo, kde se pojmenovává a řeší krizová situace společnosti. Prostor se stává spoluhráčem, napomáhá a slouží řešení. Získává zástupnou funkci, mění svůj všední účel v symbolický a posvátný. Jsou to specifická místa, veřejná i intimní, která mají zvláštní význam pro jedince i komunitu - náměstí, rozcestí, řeka, obývací, dvorek, zahrada, stáj - podle svého významu v denním životě slouží obřadu.

I když rituál má omezený čas, reálný prostor zdvojuje navždy. Prostředkem vytvoření dvojence je paměť. Ve všedních dnech již nikdo nezapomene, že na tomto místě bylo v rituálu setkání s předky. Rituál tak posiluje realitu, nejen jako transfuse života, ale také jako vrstvy paměti, které z komunity dělají *communitas*.

Všude, kde je rituální děj, je i rituální prostor. Rituální prostor povolává rituální, nekaždodenní chování aktérů, které naplňuje a tím ve vzájemnosti proměňuje prostor. Protagonisté přebírají kvality a charakteristiky prostoru do

těla, nechávají se jím jako herci tvarovat a měnit.

Ať jde o jeviště, plenér nebo jiný nedivadelní prostor, divadlem se stává přítomností herce a jeho akcí. Z praxe víme, že herec tvoří prostor již pohledem. Brook píše, že herec tvoří divadlo naplněním prázdného reálného prostoru, zabývá jej, tvaruje tělem, hlasem, vírou v to, co dělá. Dodává, že jakmile se jej herec fyzicky zmocní, stává se ten prostor „posvátným“, neboť symbolizuje znázorňované místo.⁶² V rituálech je ovšem rozdíl mezi akcí v intimním a ve veřejném prostoru. V intimní sféře jsou si protagonisté svědky, zatímco ve veřejném prostoru zúčastněná má zúčastněná komunita i roli diváků, a tak tvoří prostor hledištní vedle jevištního.

Moderní divadlo experimenty přišlo na to, že obydlí může nejen tradiční scénu, ale i jiné prostory: krajinu, továrnu, čističku, důl, a uvažuje o prostorovosti divadelního jednání už jinak, v propojení místa a času.

2.7.3. Čas

Jedna, dva, tři, čtyři, pět, šest, sedm ... dvanáct ... čtyřicet jedna ... čtyřicet šest. Sofie počítá, Mila tiše naříká a s kýváním hlavy navazuje uzly na vlněném vláknu. Malá dívka sedí nedaleko od nich u potoka. Má ponořené ruce, nabírá vodu do kyblíku a vylévá ji zpět. Děti si rády hrají u vody. Paní Mila jde k ní, upravuje ji při sezení, vede jí ruce při nabírání vody. Již čtyři roky je Luna médium pro svou zesnulou matku. Vlny skáčou přes oblázky, tančí, ženou se vpřed. Voda mumlá, šeptá, zpívá píseň nekonečna. Dokud Mila počítá, cítím, že spolu odpočítáváme čas. Když přestává, ztrácím se, medituji s plynoucím zvukem. Pouštíme loďku se svíčkou k zemřelé matce. Plyne po proudu, provázíme ji pohledem, bojíme se, aby neuvízla. Podařilo se, díky vodě jsme se „setkali“ s Michailou.

Voda je paměť. Unáší věci do dálky, plyne jako čas. Symbolická mimese je v rituálech důsledná. Jen průzračně čistá voda může posloužit k obřadnímu omývání, jen čistý horský potok může sat se zesnulou. Je pramenem věčnosti, láká ke snění.⁶³ Z pohledu společnosti žijící tradičním způsobem je plynutí obrazem času, kontinuity a dokonalého rytmu sladěného s rytmem přírodním. Přejížděcí rituály připomínají kolotoč času. Jejich opakováním máme čas „pod kontrolou“.

⁶² Pavis P., op. cit., s.182.

⁶³ Bachelard G: Esej o obraznosti hmoty, Voda a sny, Mladá Fronta, Praha 1997, s. 110.

Rituál se podle Eliadeho odehrává v čase *illud tempus*. Zástupci spojení se zesnulými v obřadním čase rostou. V jejich těle se usazuje rituální čas.⁶⁴ Rituály pro zemřelé svazkem se živly brání definitivnosti smrti. Živly jsou spojnicí mezi světem živých a světem mrtvých.



Pamět vody, z projektu Krajina jako osud, Srbsko 2001 (foto D.Dragin)

*Herec nebo tanečník je ten, kdo umí tesat čas. Konkrétně rozřezává čas do rytmizovaného tvaru rozpínáním anebo stahováním svých akcí.*⁶⁵ Divadelní čas, tak jako rituální, řídí symbolická struktura nelineárních dějů, která je mimo každodenní plynutí času. Divadelní i rituální čas je vždy ohraničen trváním akcí, je to specifický čas jednání, neměřitelný v minutách. Herec tak jako protagonista rituálu prochází před představením druhem obřadným přechodem z času všedního do času jevištního. O divadle jako o médiu svědčí jeho prchavost.

Herec splétá nitky času, svým jednáním tvoří časoprostor jeviště. Jako lovec chytá paměti kousky ztraceného času a z nalezených úlomků tvoří koherentní scénický čas. I když hercem vytvořený dvojenec času po představení zdánlivě umírá, ve skutečnosti dále žije v nové vrstvě času – v paměti diváků. Podobně jako Orfeus, který věřil, že hudbou přemůže čas podsvětí a dokáže vrátit svou lásku životu, i divadlo se pokouší vzít času jeho moc.

S pojetím času současné divadlo experimentuje, vyjadřuje jím vztah ke skutečnosti. Nó divadlo si dodnes zachovalo zpomalený rytmus, který byl ustaven při jeho vzniku jako čas obřadní. Pro dnešního diváka je to anachronismus.⁶⁶

Butó hledá čas v pomezí, liminoidní fázi předcházející zrození. Jedna z předních butó skupin Sankai Juku uvedla v Arše představení *Unetsu - Vejce*

⁶⁴ Eliade, M. *Obrazy a symboly, Esej o magicko-náboženských symbolech*, Computer Press, 2004, s. 76 – 81, in srbochorvatské vydání.

⁶⁵ Barba, Savarese: *Slovník divadelní antropologie*, s. 197.

⁶⁶ Když nó divadlo hostovalo ve Stavovském divadle, mnoho diváků po půlhodině odcházelo, nevydrželo starodávný rytmus. Naproti tomu, Tadashi Suzuki užívá prvky nó v přípravě herce a v realizaci je transformuje do času dnešního diváka - herci s energií nó hrají, ale střihovou skladbou se přibližují rytmu současnosti.

zrozené zvědavosti. Jeviště bylo změněné v mělký bazén a v něm se ve zpomaleném rytmu odehrávalo symbolické drama zrození tanečnicků z vody. Napůl nazí, připomínali neofity v pomezí anonymity. Vodní hladina odrážela tajemství dvou světů, světa podvodní nediferencované tmy – mrtvých, a světa definovanosti a světla nad hladinou – živých. Spojoval je živel vody, kde se odehrával „soubor“.

Vlámský tanečník a choreograf skupiny Ultima Vez, Wim Wandekeybus, ve svých představeních čas, po vzoru současného filmového střihu, maximálně zrychluje. Robert Wilson, původně architekt, skrze čas prožívá prostor. Ve vysoce estetizovaných představeních čas extrémně zpomaluje. Inspirovala ho zkušenost adoptivního otcovství hluchoněmému dítěti. Pavis píše o manipulaci s časem prostřednictvím operací, jako jsou koncentrace, expanze, zrychlení, zpomalení.

Grotowski, Brook a Pina Baush zkoušeli pracovat i s obřadním charakterem času. Grotowski nacházel rituální čas v totálním aktu skrze tělo herce.

Wilsonovu pojetí prostoru a času jsem nejlépe porozuměla mimo divadelní budovu, na scéně Delfského amfiteátru. Čas se tam odhaloval po vrstvách. Prostor, kdysi vytvořený pro divadlo, se měnil plynutím času představení, a zároveň, měněný sluncem, bouřemi, dešti a větrem byl reálným časem přírodním. Struktura plná jizev vrytých do skal amfiteátru dávala mnohem hlubší časový rozměr příběhu Wilsonovy *Persefony*.

2.7.4. Role

Venku je přes 40 C. Na ulici, ve dvoře, na zahradě jsou všude lidé v černém. V domě v malém pokoji je šero a chladno. Miki leží, jako by usnul v posteli.⁶⁷ Je svátečně upravený. Má tmavý oděv, bílou košili s motýlkem, je jako ženich. Na hrudníku má svíčku, kolem sebe květiny. Stojí nebo klečí u něj ženy, v černém od šátku po boty. Všichni se ho dotýkají, upravují mu oblek, aranžují květiny, otírají mu kapesníkem tvář. Matka mu sahá na oči. Prsty zvedá víčka, drží je chvíli pootevřená, pak jej chytá za ruku. Hluboce se nadechuje a pláče. Když do pokoje vchází mladá dívka, drobná žena se zvedá a začíná ještě hlasitěji naříkat. Dívka ho objímá, zvedá na svůj hrudník, dává jeho ruce kolem svého krku.

Miki byl nejmladším dítětem v rodině. Před rokem oslavovali jeho odchod do vojenské služby. Pro rodiče a vesničany to znamenalo, že vychovali dospělého muže. Netušili, že ho po roce, kdy se měl vrátit a oženit, budou pohřbívat.

Pohřeb je v rituální praxi poslední fyzické pobývání zemřelého mezi živými.

Smuteční obřad trvá dva dny, kdy se živým i nebožtíkovi naposledy dává příležitost

⁶⁷ České slovo pro zemřelého - "zesnulý" připomíná výklad psychologů, kteří říkají, že každé usínání je vstup do pomezí sféry mezi životem a smrtí.

sdílet život. Podle obřadního práva si všichni ještě jednou můžou zahrát své role. Když v hlubokém smutku napodobují život, brání se krizi, aby svým smutkem nerozesmutněli "ženicha", dokud je mezi nimi. Smutku se odevzdají, až tu nebude. K tomu je třeba, aby si zemřelý zachoval povahu subjektu. To znamená, že se všichni snaží, aby si mrtvý v pomezí fázi zachoval vizuální atributy živých členů společnosti.

K tomu patří i pohyb. Tělo je život – život je pohyb, hlas, komunikace. Zesnulému byly tyto aspekty života „ukradeny“. Smrt je anonymním stínem. Nitky života se mu náhle utrhly, už nemá schopnost je ovládat. Tělo je pořád přítomné, ale zredukované na nehybnost. Živá je jeho duše a pro ni vesničané hrají poslední představení tak, že rekonstruují a propůjčují mu život.⁶⁸ Hýbou tělem jako loutkoherci. Staví ho na nohy, zvedají mu ruce, otáčejí hlavu. Chtějí, aby jeho "poslední vystoupení" mezi živými bylo hodno jedince, s nímž počítali.

Nebožtík je protagonistou a příbuzní jsou jeho spoluhráči. Všichni mají "masku", kterou jim nasadil smutek. Pláčou pouze plačky, vyvolávají trans. Řídí nitky dějů v prostoru a čase za přítomnosti diváků. Obecenstvem je celá obec, účastní se aktivně, těsně napojena na rakev. Jsou tu nejlepší hudebníci. Narušují lamentace a pokoušejí se držet rovnováhu mezi radostí života a smutkem.

Diváci se v určitých místech děje uvolňují tanečním krokem. „Hrají“ svatebčany na Mikiho svatebním procesí. Tančí, až jsou zpocení, i když jen poskakují na místě. Posledním dnem "života" se zesnulý "prochází" propůjčenými kroky. Ty kroky jsou protézou života neživému tělu – objektu.

Jeviště se přesouvá a děj se rozvíjí do celého prostor obce. Pozůstalí, především ženy, režírují příběh, v němž zesnulý "hraje" hlavní roli. Je sice v rakvi, ale díky manipulaci je u všech nejdůležitějších částí dramatu vždy vzpřímený jako zaživa. Jednotlivá místa – dům, náměstí, rozcestí, potok - jsou po tu dobu hrací plochou. Mrtvý na své poslední cestě nabírá do těla paměť života.⁶⁹

Po celou dobu probíhá aktivní kontakt jednotlivých účastníků se zemřelým. Dotek je zásadním prostředkem. Doteky, které matka a pozůstalí tohoto dne přeberou do těla, budou zárukou živé komunikace se zesnulým v dalších letech. To odpovídá pověře v různých kulturách, že věci, které byly jednou ve vzájemném kontaktu, si ten vztah navždy zachovávají.

68 Schechner Richard, Rekonstrukce chování, in Slovník divadelní antropologie, s. 191-196.

69 Makonj K, Herecké a loutkové divadlo, Sborník Divadlo a interakce III, DAMU, 2008, s. 27-37.

V divadle se po „smrti“ autora začalo mluvit o smrti postavy. Tento proces ovlivnil i pojetí role v moderním divadle. Pavis vztah k roli v současném divadle pokládá za polymorfní a popisuje: *“Vztah herce k roli zůstává, tak jako dříve, napjatý: herec buď napodobuje a přibližuje se k roli tak, jako si oblékáme cizí šaty, které se snažíme si co nejvíce přizpůsobit, nebo si naopak vytváří role na míru podle vlastního těla, vlastní osobnosti a představitivosti. ... Zkoušení role herce trvale zaměstnává, začíná si klást i jiné otázky, jež určují jeho vývoj a proměny: otázku vlastní role ve společnosti, a obecně otázku role divadla ve světě, který jej obklopuje – divadla jako katalyzátoru změn. ... Pavis uzavírá výklad, že role je přechodem mezi abstraktním aktančním kódem postavy a konkrétním hercem.”*⁷⁰

Grotowski uvažoval o zpovědi herce. Takový přesah hereckého úkolu změnil praxi i postoj k postavě. Divadlo se přiblížilo k jádru věci, k pravdě, jejímž prostředníkem na scéně je člověk - herec. Podobně jako v rituálu se herec tělem odevzdává hře, propůjčuje svůj život a na pomezí smrti a života postavy se odhaluje a překračuje své meze. Že se o životě nejvíc dozvídáme skrze smrt, nám sděloval Tadeusz Kantor. Svou divadelní zpověď postavil na vztahu světa živých a světa mrtvých. Vesničané věří, že ty světy jsou neoddělitelné.

2.7.5. Kostým

Brzy ráno nás budí hluk. V Nemanjově pokoji je živo. Sedí ve spodkách a tričku, otec ho holí, babička u otevřeného okna leští nové černé boty, matka žehlí čerstvě rozbalenou košili, teta vybírá ze dvou kravat. Je to tak intimní chvíle, že si člověk přeje do ní jen nahlédnout, vzít ji do paměti, ale neúčastnit se. Za hodinu vycházejí ven. Všichni kromě něho jsou v černém, on má nový společenský oblek. Už třetí rok “hraje” roli média v obřadech pro zesnulého bratra.

V rituálech pro zemřelé je převlek nejvýraznější viditelnou změnou vizáže účastníků, kterou rituál na jedince působí. Převlékají se z denního do nevšedního, rituálního, kostýmu. K převleku z pestrého -všedního do černého -smutečního, zavazuje již příprava pohřbu. Černým oblekem se dává veřejně najevo držení smutku a tím respekt k truchlící rodině. Smutkem se členové rodiny odělují od společenství a uvolňují od společenských povinností. Kromě kostýmu vytváří smutek i maska na obličejích truchlících. Není to hmotná maska, ale samotná tvář,

⁷⁰ Pavis P, op. cit., s. 355.

který vysílá jednoznačné emoce smutku.⁷¹

Médium v rituálech přijímá víceletou povinnost několikrát do roka hrát zemřelého. Tím získává právo být prostředníkem mezi živými a zesnulým. Při každém rituálu po sedm let "vystupuje za zemřelého" tak, že se za něho rituálu účastní. Díky převzaté roli se jeho všednodenní tělo dočasně mění, "propůjčuje" se zesnulému, aby se dočasně mohl vrátit mezi živé. Prostředkem jeho "hereckého" výkonu je *mimese*. Médiu, osobě bez herecké zkušenosti již proměna oblečení přímo pomáhá dostat se do role. Jeho hra je ale pasivní a odosobněná, bez viditelných projevů emocí.⁷² Akce mu určují spoluhráči, jako objekt-loutku jej navigují. Provádějí jej dějem jako "cestujícího". Turner to cestování pojmenovává jako procházení sférou, která nemá atributy minulého ani nadcházejícího stavu.⁷³

Když jsme ho poznali, byl Nemanja ještě chlapec. V den, kdy se rituálem uzavíralo smuteční období, to byl dospělý mladík v obleku. Sám ve svém životě procházel pomezím obdobími mezi dítětem a mužem. Poslední den smutku hrál ženicha. Vyrostl přesně do let, kdy se jeho starší bratr měl ženit a smrt mu to překazila. Ženichem byl teď on, ale "převlečeným", rituálním. Zahrál tu roli u hostiny, při tanci a na hřbitově, kde vítal příbuzné v "bratrovém novém domově".

V divadle, stejně v jako v rituálu, má kostým roli rozlišení všedního od nevšedního, je "odpoutáním" od každodennosti s přesným důvodem v pozadí. Ve východním divadle se mluví o posvátném okamžiku "nasazení kostýmu, masky". Ve stati o kostýmu Slovník divadelní antropologie uvádí, že kostým je herci/ tanečnickovi východního divadla prostorem a živým partnerem.⁷⁴

Když jsme na konci dvoutýdenní dílny kyogenu veřejně ukazovali hru, Mistr Šigejama a paní Šigejamová nás osobně oblékali do kostýmů. Když mi tři století starý kostým nasazovali, cítila jsem, jako by mi předávali i ducha divadelní tradice. Ten kostým herce zvětšuje. Je těžký, svou vahou i spoutává. Kde slovo určuje rytmus, kostým diktuje protirytmus. Brání prudkým pohybům a zvláštním způsobem uzemňuje. Po představení manželé Šigejamovi trávili několik hodin skládáním kostýmů. Prý to mohou dělat jen oni, vzácné látky se uchovávají jen tak, že se nikdy neperou ani nežehlí, a oni vědí, jak je nejlépe poskládat.

71 Známy je příklad virtuózní obličejové masky herců Teatru Laboratorium z představení Akropolis.

72 Turner vysvětluje, že bezpohlavnost a anonymita jsou typickými rysy liminarity. in Turner, op.cit., s. 102.

73 Turner označuje subjekt v liminálním období jako cestovatele. In Turner Victor, The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual, Cornell University Press 1970, s. 94.

74 Barba, Savarese, op. cit., s. 204-205.

Otázka, co je to kostým, prochází v současném západním divadle proměnou. Herec v divadle slova přijímal oblečením do kostýmu postavu a její povahu. V druhé divadelní reformě byl kostým ztělesněn postavou, byl zviditelněným čistým hereckým prvkem, způsobem hraní. Zánik postavy v divadle ovlivňuje i roli kostýmu. Tendence odtělesnění hercova těla žádá, aby se kostým redukoval. Být v kostýmu na jevišti je v současném divadle příliš silným, až omezujícím prvkem. V západním divadle se stále více užívá neutrální kostým. Snad proto byla v poslední dekádě často kostýmem "nahost". Co promlouvá víc, než krajina kůže?

2.7.6. Hlas

Úsvit v malé horské vesnici. Je už teplo, ze země jde pára. Slunce je ještě za horou, ulice prázdné. Pomalu se procházíme svátečním tichem, je příjemné nemluvit hned po ránu. Občas k nám zalétně jemný zvuk, hlas nebo ptačí zpěv. Před domem z bíle natřené hlíny sedí žena a zpívá. Za dva dny začíná Rusalčí týden.



Cveta zpívá na Rusalčin den , Srbsko 1998.(foto B.Golubovic)

Cveta léčí zpěvem. Její léčitelské umění je částí rodinné tradice, matka léčila bylinkami, slovy i písněmi. Uměla mluvit s mrtvými a proto směla vyrábět rituální předměty pro obřady. Ačkoliv její matka dlouho umírala a hledala, kdo ji bude následovat, Cveta zdělila jen část jejích vědomostí- léčení zaříkáváním i písněmi, které se předává v rámci rodiny. Když jsem se s Cvetou poprvé setkala, prosila jsem ji o zaříkávání proti strachu. Při dalším setkání mi deset dnů předávala zkušenosti léčivých písní.

Magické napodobování je způsob, jakým člověk zakouší sebe i přírodu. Cveta při zaříkávání užívá pohyb, hlas, rekvizity i určité místo. Její pohyby se podobají tanci, ale jsou velmi přesné a konkrétní. Hlas rozvíjí postupně od vyvolávání přes opakování veršovaných modliteb do stále silněji rezonující písně. Při zaříkávání oči pacienta přitahuje zvláštní tanec a pohyby a mění se síla jejího hlasu v těle působí vibrace. Je to vystoupení, které působí na smysly rezonuje v těle pacienta kterého léčí.

Zvuk lidského hlasu má v rituálech úkol buzení mýtického času písní. V

těch vzácných okamžicích se probouzí jak komunita živých, tak zemřelých. I když v každé tradiční společnosti tvoří celek, v rituálním čase se jejich spojení zintenzivňuje v konkrétním jednání. Zpěv, který zemřelé přivolává, má intenzitu rostoucího dne. Proto zpěvačka sedí směrem k východu, k prameni světla. V rituálech pro zemřelé tvoří hlas cestu, přitahuje z dálky. Rezonuje z těla zpívající osoby do prostoru, putuje krajinou, volá. Má přejít ze světa živých do krajiny zemřelých.

K hlasu jako nástroji a hybateli v rituálu mají přístup jen povolání. Je to moc vyhrazená vědmám, plačkám a šamanům. Jejich učitelem je příroda. V magických činnostech šamana lze bezesporu rozpoznat prvopočátky divadelního vyjadřování. Stejně jako herec, i šaman v rámci konkrétní reality na daném místě tvoří novou skutečnost. To je styčný bod mezi magickým jednáním a divadlem. Šaman, podobně jako herec, přichází magickou činností zapůsobit na druhého člověka. Je lepší být divákem než pacientem. Stejně jako herec, i šaman v rámci konkrétní reality na daném místě tvoří novou skutečnost. To je styčný bod mezi magickým jednáním a divadlem.

O magii v divadle psal Artaud jako o momentu, kdy je možné v publiku oživit primitivního, archaického ducha, lidskou touhu účastnit se zázraku. Zdůrazňoval magický původ divadla i jeho potřebu vrátit se ke slavnostem, které na diváka opravdu zapůsobí a dají mu zakusit emoce jako je strach, štěstí a vina. Druhá divadelní reforma v tom ohledu udělala velký pokrok, a to mimo jiné i díky četným experimentům s rituálními prvky v divadle.⁷⁵ Hlas je prvním lidským projevem, který se vyvíjí už v matčině lůně. Transformovaný do písní, odjakživa napodobuje rytmus každodenních jednání a akcí.

Při seminářích a dílnách *Vlčí sůl* (viz DVD1) jsme to ověřovali na několika příkladech nomádských kultur centrální Asie. Člověk-nomád je součástí přírody, tam jsou jeho zdroje. Kočovníci věří, že všechno má svou píseň. Umí převádět vizuální obrazy do tónu hlasu. Když se dívají na hory, dokáží hlasem tvořit barvu tónu, jako by zvukem malovali. Tato výjimečná schopnost převádět prostor do zvuků –synestezie⁷⁶ – je projevem nomádského prožívání krajiny. Je to jedna z nejstarších a nejvzácnějších performerských schopností. Divadelníci ji znovuobjevili a pokoušejí se ji ve své práci uplatnit.

Formy východního divadla jako jsou Pekingská opera, divadlo nó nebo kyogen, jsou na hlasové složce postavené. Jako tvar hudebního dramatu byly velkou inspirací pro Brechta, Brooka, Barbou, Grotowského, Copeaua. Až od druhé divadelní reformy si však západní divadlo uvědomilo rozsah možného užívání

⁷⁵ Vztah ke hlasu se v divadle zásadně změnil od doby, kdy se v Teatru Laboratorium začalo pracovat s hlasem jako s prvkem rovnocenným tělu. V inscenaci *Vytrvalý princ* Grotowski s Cieslakem vyzkoušeli limity hercova těla a hlasu a jeho rezonance. Znělo to jako intenzivní modlitba z nejdálčenějších hlubin paměti těla.

⁷⁶ Meredith Monk je sice řazena mezi zpěvačky, ale jde o multimediální umělkyni, která výzkumu hlasu věnovala celý život.

hlasu a užití východních kultur pro inspiraci. Grotowski poslední fázi své práci pojmenoval jako divadlo zdrojů. Začalo setkáním s mistry rituálního zpěvu jako je Maud Robart a končilo mnohaletým výzkumem rezonancí v rituálních písních.⁷⁷ Původní schopnosti přírodních národů jsou v mnoha případech vzorem hlasového tréninku herce. Písně určitých krajů jsou inspirací řady divadelních skupin. Meredith Monk tvoří na pomezí žánrů a usiluje o přesah práce s hlasem, v nejrůznějších jevištních formách zkouší ještě nevyužité možnosti.

2.7.7. Světlo

Světlo v podobě plamene svíce a ohně je v rituálech symbolem Života a času. Zapaluje se na přelomu dne a noci, v šeru soumraku, když se setkávají pozemski a chtonický, podsvětní čas. Zapálení svíce je moment kdy živelnost a teplo plamenu svoji životodárnou silou oživuje a tím otevírá rituální performance, spojuje svět živých a zemřelých. Cesta se zviditelňuje od náměstí do hřbitova. Na rozmezí zimy a jara se zemřelým posílá to největší světlo v podobě hranice, velkého ohně. Všichni z vesnice zatančí kolem vatry. Prolínáním světla a stínů se svět živých zvojnásobňuje - tančí živí a stíny jejich zemřelých. Dochází k setkání světa živých a zemřelých a uznává se jak ničící tak obnovující sílu živlu ohně. Pro rituáli se také vyrábí svícen. Umožňuje zesnulému být jedním ze rozsvětlováčů Rájé.

Bachelard píše, že plamen svíce je největších promítačů obrazů, vyzývá k tomu abychom se stále dívali a vzpomínali, že sněný nad plamenem žije v minulosti prvních ohňů světa.

V divadle je tím nejstarším použitím světla, které odjakživa tvořilo divadelní drama a magii. Plamen nás přenáší do jiných sfér a proto má sílu propojit živé s mrtvými, realitou s magickým a transcendentálním prožitkem, probouzí život v rituálech jako i na divadelním jevišti.



Nenad a Zlatko vedou tanec pro zemřelé; Paní Smiljka páli svícen pro svého bratrance

2.8. Letní Akademie Bart

BART camp byl prvním místem, na kterém jsme vyzkoušeli, jak je možné předávat poznatky z terénu, a to přímo v krajině, ve které jsme zkušenost získávali.

⁷⁷ Na české divadelní scéně se hlasu jako zásadní divadelní složce nejseriózněji věnuje Viliam Dočolomanský a jeho skupina Farma v jeskyni.

V roce 1999 jsme ke spolupráci přizvali další lidi z různých zemí i různých tvůrčích profesí. V pastevecké osadě jsme založili tábor pro mezinárodní skupinu umělců, kteří se spolu s námi zkoumali a spoluvytvářeli život vesnice divadlem. První rok jsme setkání pořádali v pastevecké osadě u mých příbuzných.

Název **Krajina jako osud** vyjádřil naše přesvědčení o provázanosti člověka a krajiny, v níž žije. V těle aktérů jsme hledali propojení mezi jeho vnitřní krajinou a okolní krajinou, které se doplňují. Cílem měsíčního setkání byl společný život v tom místě a jeho performační vyjádření v interakci s krajinou a lidmi.



Účastníci BARTcempu stavi scenu , Durmitor, Černa Hora 2000

Bart camp vznikl z poznávání krajiny, života a rituálu vesnických komunit v Srbsku a Černé Hoře. Během šesti let (1999-2005) jsme s mezinárodní skupinou herců, tanečníků, výtvarníků, hudebníků a místním obyvatelstvem v site-specific performancích zpracovávali témata, jimiž jsme se postupně zabývali: paměť krajiny, krajina v těle, tělo v krajině. Vyhledávali jsme genia loci na místech usmíření, krevní msty, vypravěčství, pracovali jsme s korespondencí skadarské jeptišky s jeruzalémským zpovědníkem, téma čekajících žen z vylidněných přímořských vesnic., po stopách Njegoše , Junaci. Krajinu jsme poznávali skrze tělo, hlas a sdílení života.

Tělo je svědkem životního cyklu neustálých proměn od narození až do smrti. Tělo je průvodcem i nástrojem naší zkušenosti. Příroda je měřítko, které si člověk v rurálním prostředí bere za účastníka i svědka svých rituálů. Ve struktuře tanců jsme studovali a poznávali modelový způsob fungování komunity. Zkoumali jsme, jak nastávala a čemu sloužila ta která píseň. Přes píseň jsme se dozvídali o vztahu člověka a krajiny, o vztahu mezi ženami a muži, o živlech, emocích a chování člověka o tom,

jak ho formují a denně ovlivňují. Pospolitost je způsob, kterým se udržuje kvalita a kontinuita života a kultury v rurálních společenstvích. Věříme také, že je to nutná existence divadla.

Při práci jsme prověřovali zkušenosti specifických kulturních projevů, s nimiž jsme se setkávali, a divadelně-výtvarných forem, jako site-specific, Land Art, Environmental Theatre, i vztahem mezi tělem a přírodou, jak je chápe tanec butó. Zkušenost z Japonska mi v tom byla obrovskou podporou.

Naším záměrem nebylo etnografické popsání obřadů, ale hledání souvislostí: mezi životem a válkou, mezi obřady a divadlem. V divadelnosti rituálu jsme se znovu setkávali s archetypy ovlivněným viděním světa. Díky tomu je pořád bohatým zdrojem, z něhož může čerpat i dnešní divadlo.

Na cestě jsme si uvědomili, že teprve nejistota a překročení hranice bezpečí je životní zkouška, která motivuje nejenom k tomu, abychom přijali život a zvládali nesnáze, ale abychom přistupovali životu tvořivě. V roce 1999. jsme do skupiny přizvali i další umělce a díky naší práci jsme se my a místní setkali s širším okruhem lidí z různorodého kulturního původu. S finanční pomocí Open Society Fund začala pracovat Letní akademie, BART kemp v Černé Hoře a pak, v roce 2001 v České Republice. Z toho jsme čerpali kreativní odpověď na vybraná témata ze života společenství.



Tradice s guslarem přijíždí do současnosti na člunu

V Čechách jsme v rámci projektů *Vlčí sůl*, *Manduchai*, *Lovci snů*, *Zrozen z kamenů* a *Psané světlem*, pořádali performance, odborné semináře a dílny, výstavi a filmové projekce. Filmové materiály z terénu byly v posledních letech prezentovány i na DAMU, v rámci seminářů divadelní antropologie Jany Pilátové,⁷⁸ jako studium komunikačních, etických a sociálních aspektů divadla a zdrojů divadelnosti. Dokumentujeme a dokumenty zpracováváme dál.

⁷⁸ V roce 2007 díky grantu FRVŠ byl materiál zpracován ve formě DVD a po tematických okruzích editován v digitální podobě, aby sloužil k výuce. Reflexe seminární práce viz v příloze, Irena Faitová, KaTaP.

2.8.1. Drama krajiny



Krajina ve tvaři

Médea v dramatu Heinerja Müllera v zoufalém volání po lásce, životě a zachování rodinného pouta, křičí: *Mé tělo je krajinou smrti.*

Je to okamžik upřímnosti, poznání, přání, aby všechno, co se stalo byl jen špatný sen. Je to i exprese krajiny, která ji tvarovala, měnila "počasí" jejích nálad a způsobila, že se v mžiku všechno v jejím životě převrátilo.

Za krásou té krajiny, která je i krajinou našeho původu, stál ještě neotevřený příběh. Potřebovali jsme ho „otevřít“, vstoupit do něho, aby byl čitelný a ukázal se ve světle nových kontextů. V příběhu té krajiny byla i nedávná válka. Genius loci konkrétního místa, setkání s člověkem, příběh zaslechnutý na cestě, se staly zásadními podněty pro tvorbu. Každá naše výprava byla hledáním a nalézáním nových forem inspirace krajinou. Proto realizace začínaly na místě, kde téma bylo nalezeno.

Je třetí zima pobytu v terénu . O svátcích jsme se setkali s rodinou Djordjevič a navštívili hrob jejich syna. Sotva jsme se dostali nočním vlakem ze Srbska do Černé Hory. Vlak byl přeplněný, lidé přilepení obličeji na okna. Není benzín, vesničané převáží své výrobky, i živá zvířata, vlakem. Neznámý člověk nám celou noc usínal v klíně. Konečně ráno. Řidič autobusu nám protřásl střeva. Pohled na bílou krajinu rozzářenou silným sluncem a čisté modré nebe očišťuje. To je zimní ráno v Durmitoru. Strýc nás čekal na nádraží. Těšíme se na ranní kávu. U nich doma je zakouřeno jako v kavárně. Všichni mluví, sousedé pijí rakiji a vyměňují si novinky, sousedky dopíjejí kávu, otáčejí šálky a vrtí hlavou nad tím, co tam vidí v lógru. Zatímco snídáme, po skupinách odcházejí do práce. Zase je ticho. Přede dveřmi si někdo oklepává boty od sněhu, další návštěva. Vstupuje vysoký pán v koženém kabátě. Krátce zdraví a s hlubokým povzdechem usedá na lavici v rohu. Strýc se na něho podíval a zeptal se krátce: „ jak to jde"? Skrze zuby odpovídá, že u nich byli v noci. Děláme, že nás to nezajímá. Pán,

jako by si na něco vzpomněl, se zvedl a odešel. Jsem zvědavá, ptám se očima. Když strýc vyšel ven, teta Žana tiše řekla: „Nejstarší Draško vič mu unesl šestnáctiletou dceru, je mu je třicet a nemá v kraji vrstevnici. Nějakou dobu laškovali, teď uspořádal svatbu bez souhlasu otce. Doufal, že se usmíří. Když se to otec dozvěděl, šel přímo do jeho domu. Nechtěli mu dát dceru zpátky. Ve vzteku hodil bombu na svatebčany. „Kde vzal bombu?“, ptala jsem se. „Donesl si ji z armády jako suvenýr“. Naštěstí nikoho nezranil, porazil jen pár stromů. Místní policie je na straně otce, ještě ho nedali k soudu. Narychlo jsem do deníku sepsala skicu příběhu a ptala se, kdo se teď komu má mstít. Mají na to právo oba? ⁷⁹ (12.1.1999)

Skutečnost vždycky vypráví příběhy. Jsou kraje, kde se životní pravidla tradují rodovým zákonem, jako například v tradiční černoohorské kultuře. O vztahu k životu se zde promlouvá prostřednictvím vztahu ke smrti. Dva roky jsme sbírali příběhy vendety. Do toho durmitorského rána nám všichni tvrdili, že patří minulosti. Paradoxem vendety je, že nebyla ustavena jako akt msty, ale jako regulace chování členů komunity, aby se v mezilidských vztazích zachovala vzájemná úcta a zabránilo se konfliktům. Každý věděl, jaké jsou sankce proti tomu, kdo poruší nepsaný zákon.

Divadlo příběh dlouho nacházelo především v dramatických textech. Nikdy ale nebylo možné oddělit tvorbu od reality. V plné míře jsem si potenciál životních příběhů uvědomila během našeho divadelního cestování. Skutečnost není třeba posuzovat, ale porozumět jí. Zpracování příběhů přímo na místech, kde jsme je zažili nebo zaznamenali, bylo velkou výzvou. Tradiční způsob života má pevnou strukturu a uvnitř i četné trhliny. V tomto rozporu jsem našla lákavý prostor pro divadelní akce. Projekt *Krajina jako osud* se zabýval pamětí krajiny. Se záměrem sdílet získanou zkušenost o paměti krajiny, a dále zkoumat jsme začali pořádat Letní školu BART. První setkání se proběhlo v pastevecké vesnici za účasti profesionálních umělců a studentů divadelních, muzických a výtvarných akademií z Cétinje, Bělehradu, Nového Sadu a pražské DAMU. Dílny mezinárodní skupiny herců, tanečníků, hudebníků a výtvarníků trvaly tři až pět týdnů a propojovalo je sdílení života a tvorby s místními obyvateli. Témata, která pro mě byla zdrojem inspirace, jsem zformulovala do několika tvůrčích okruhů, a každý rok je modulovala podle krajiny, kde Škola probíhala.

⁷⁹ O dva měsíce později jsem bratry Draškoviče potkala na trhu v jiném městě. Poprosili mě, abych jim natočila svatbu nejmladší sestry. „Ženich“ byl i nadále sám.

2.8.2. Paměť těla a paměť krajiny

I když jsme měli několik sešitů zapsaných příběhů, strategií našeho předávání zkušeností z terénu bylo, aby účastníci příběh krajiny sami objevili v kulturní a fyzické podmíněnosti i v každodenním životě jejích obyvatel a specifických životních podmínkách. Někteří členové skupiny měli za úkol překonat jazykovou bariéru, najít "němý jazyk" jako prostředek komunikace.⁸⁰ Součástí denní práce byla i pomoc lidem z vesnice. Každý účastník přinášel zprávu o svém pátrání do diskuse a zapojoval části objevených příběhů do partitury. Někteří museli změnit své zvyky, například začít pít kávu, aby vytvořili komunikační prostor. Výtvarník z Mongolska si od začátku se všemi povídal – on mongolsky, oni černoohorsky, z dálky to vypadalo, jako by mluvili jedním jazykem. Pro místní kluky byl ztělesněním Bruce Leeho, dívky si oblíbily japonskou hudebnici. Tělem a hlasem jsme postupně přebírali příběh krajiny do herecké akce.

Krajina byla i novým prostředím pro naše tělo. Ze zkušenosti ve skupině Mina Tanaky jsem věděla, že tvořit v krajině je velký potenciál pro hereckou práci, a užila jsem to v přípravě herců ke vstupu do krajiny. Denní program obsahoval intenzivní trénink a improvizace, setkání s místními lidmi, úkol vytvořit minimalistický site-specific obraz-performance, každý den na jiném místě v krajině (v lese, v pastevtvině, na jezeře, na oblázkové louce, v kaňonu řeky, v opuštěném mlýně). Třetina skupiny byli činoherní herci, kteří již měli své místo v Černoohorském Národním divadle. I když jazyk těla tu byl hlavní divadelní složkou, bylo třeba najít všem srozumitelný postup práce. Vyhýbala jsem se napodobování butó jako specifického tanečního tvaru. Užívala jsem ho spíš jako přístup k herecké práci, k tělu, a ve vztahu ke krajině. Otázkou bylo, jak se dá jedinečnost krajiny převzít tělem. Paměť dokáže aktivovat všechny naše smysly. Tělo to vstřebává a ukládá tak, že vidí, slyší, dotýká se, ochutnává, čichá. Tyto smyslové prvky byly vodítkem herecké práce při pátrání po Durmitorské krajině. Prostředí prospívalo kvalitě tréninku a dávalo podněty smyslům.

Denně jsme krajinu fyzicky i psychicky absorbovali. Začínalo se chůzí, kterou proměňoval sám horský terén. Aniž bychom napodobovali místní, tělo zvládnutím konkrétního terénu přejímalo jejich způsob chození a jiné denní akce, které jsou našemu městskému životu cizí. Poznávat krajinu znamená nejdříve ji intenzivně vnímat smysly. Proto je při práci s každodenním zkoušením místa spjato i několikahodinové pohybování se v jednotlivých částech krajiny bez možnosti používat

⁸⁰ Hall E T., *The Silent Language*, Anchor books, 1973, v srpském překladu BIGZ 1976, s. 96-115.



zrak, sluch, doteky., projít lesem v noci a nevytvářet zvuky, nebo být veden zvukem hudebního nástroje, projít proudem rychlé studenté řeky Tary a nechat se tvarovat vodou, chodit úzkou steskou nad kaňonem, procházet se tmavým tunelem opuštěného dolu, být na svahu a pohybovat se s větrem , být součástí krajiny, jakožto jednotlivý tvar či materiál - kámen mezi kamením, kmen, větev mezi stromy, písek a příliv a odliv vod. Jsou to způsoby, kterými performer získává zkušenosti "rodícího" se pohybu a re-aktivaci místa . Z této zkušenosti začínáme vnímat časoprostor v jeho hlubších vrstvách a tím do těla přijímáme a tělem čteme paměť krajiny.

Norberg –Schulz o hoře píše : *...Je „vysoká“, blízká nebi, je místem setkání obou základních elementů. Proto byly hory považovány za „centra“, jimiž prochází Axis mundi (...)* K obecným vlastnostem, o kterých jsme se zmiňovali, připojme tvrdost a stálost kamene jako materiálu .⁸¹ Myšlenka, že paměť krajiny se ukládá do těla lidí, se uskutečňovala. Intimní krajina těla převzala okolní krajinu i její paměť, stála se místem v krajině.

2.8.3. Aktéři příběhů

Příběhy krajiny jsme získávali setkáváním s aktéry těch příběhů. Byl tu poklad přímo pod rukou nabízející se k divadelnímu zpracování. Díky ochotě místních lidí sdílet svoji kulturu probíhala po celou dobu výměna a nenucený vzájemný akulturační proces. Dubravka a Stefan nás učili nejstarší žensko-mužský tanec, v kterém se dalo číst jak o vztahu dvou pohlaví, tak o postavení jedince ve společnosti. Ivan, Jovan, Lazar a Maxo hráli na gusle. Předváděli nám vypravěčské způsoby a se studenty Muzické akademie improvizovali na několik nástrojů zároveň. Babka Zora ze sousedství nám na pokračování vyprávěla celý svůj život. Z něho jsme se dozvěděli i o ostatních z vesnice. Naši účastníci učili místní děti kroky mexického tance. Ononte nám v husté mlze zatančila příběh královny Manduchai. Mayur dětem a nám v poledne, za úpalu slunce, převyprávěl indickou legendu o domácí zmiji. Boloro pokřtil sousedova koně podle mongolského zvyku. Místní lidé byli do performancí vždy zapojeni, jako performeři i jako diváci. Probíhalo vzájemné učení mezi kulturním zdrojem a divadlem.

Gumno

Kde se setkat? Brook se svoji skupinou na cestě objevili tajemství koberce jako ohraničení místa, kde je možné se setkat s komunitou, ve které byli cizí. Inspirovali se tržnicí, kde každý něco nabízel a nebylo důležité, z které vesnice pochází. Odin Teatret a Living Theatre k tomu přidali objev síly rozcestí a náměstí. My 81 Norberg- Schulz, Ch., Genius loci - k fenomenologii architektury , Praha Odeon 1994, s. 25 .

jsme se inspirovali místním zvykem - setkání na gumnu. Ve vesnické architektuře je gumno místem pro sklizeň a setkávání. Kruhová plocha dlážděná kameny je prvotně mlat. Ten prostor, tak důležitý pro přežití komunity, je i místem setkání, odpočinku po denní práci. Gumno ve Virku bylo napůl rozebrané. Na jeho základech jsme postavili dřevěné pódium a spoléhali, že není možné, aby se to místo vymazalo z paměti obyvatel. Ráno tam začínaly tréninky a pozdě odpoledne jsme na něm uzavírali denní práci.

Večer za námi začali přicházet vesničané. Staří si povídali, děti si hrály tak, že napodobovaly naše pohyby. Donedávna byly vztahy mezi kulturami poznamenány distancí a zdůrazňovaly se rozdíly. "Zkracování" distance podpořil koncept globalizace za asistence moderní technologie, ale ne zcela s pozitivním účinkem. Divadlo se aktivně podílí na komunikaci kultur a tím podporuje mezikulturní dialog a výměnu. Herci ve zkoumání možností řemesla sahají po výrazových prvcích z jiných divadelních tradic. Skupiny většinou tvoří v mezinárodních týmech.

Výměnu divadelních prvků uvnitř hereckých tradic Patric Pavis nazval inetrkulturní performance. Během ISTA Barba z učitelů a jejich žáků dal dohromady soubor představitelů různých divadelních tradic. Odin Teatret do své tvorby zapojil *barter* - druh setkání a výměny s divákem mimo divadelní budovu.⁸²¹ Objevili smysl barteru právě během cest, kdy v různých kulturách zkoumali komunikační prostředky divadla. Během *barterů*, které jsem několikrát zažila na setkání ISTA - v imigrantském středisku, v léčebně na farmě, na vesnických náměstích - jsem si silně uvědomovala kulturní a sociální odlišnosti, a z toho plynoucí socializační potenciál divadla. Pokud divadlo nepřichází se záměrem něco měnit, již samou svou přítomností vyvolává změny.

Vzájemnost je třeba pěstovat. Je to proces poznávání se skrze jinakosti. Naše vztahy s vesničany byly založeny na pravidelných setkáních a díky snaze porozumět místním hodnotám bylo možné sladit i odlišné názory a zkušenosti, které na začátku mohly být překážkou. Z překážky jsme udělali prostor pro tvorbu. Naše divadlo nebylo hostem, náhodným návštěvníkem, ale účastníkem života. Obnovilo paměť místa a samo se stalo místem setkání. Tradice je kontinuita . Každá generace ji drží, a trochu mění. Podléhá času – jako člověk, ten je rozhodující.

Černá svatba v divadle

Pro první Letní setkání jsme do dramaturgické skladby závěrečné performance

82 ¹ Watson J, Barba E, *Negotiating Cultures and the intercultural debate*, Manchester University Press, Manchester 2002, s. 98-99.

zapojili i ožehavé téma vendety. Byl to první pokus o zpracování příběhu z vyprávění zapsaného onoho zimního rána. Po vzoru obřadu pro zemřelého mladíka jsme ho nazvali Černá svatba. Ze Srbska jsme pozvali mladíka, v jehož rodině jsme sledovali pohřební rituál pro jeho zemřelého bratra. Měl roli ženicha. Současný příběh o vendetě jsme převyprávěli epickou písní o *Ženitbě krále Vukašina*, která popisuje ekvivalentní událost. Zjistili jsme, že ji všichni místní znají nazpaměť. Tématem je únos nevěsty a je pro ně příkladem mytického práva. Naším vypravěčem a guslařem byl dvanáctiletý soused Ivan, jehož hru na gusle chválili i zkušení vypravěči. V dějinách bylo rolí guslí nahrazovat mužský pláč po bitvách. Nejenže chránily muže od pláče, ale braly na sebe i patos vyprávění o dramatických událostech. Pro nás gusle a epická píseň byly anachronickými jevištními prvky, ale vytvořily most k vesničanům i k paměti krajiny a připojily se k jazyku těla, který byl naším univerzálním zprostředkovatelem.

Řeč těla, hlavní prostředek hereckého výrazu, dostala oporu v kulturní paměti kraje. Moje obava, že se náš nelineární příběh a hraní aktuálního tématu, tancem a pohybem, nedočká odezvy diváků, byla mylná. V divadle vždy řešíme problém úhlu pohledu, hercova a divákova. Je to balancování na laně – chtít být pochopen, líbit se, a současně dělat to „po svém“. Je ještě další možnost, ponechat to osudu, důvěřovat vnímavosti diváků, nedělat pro potlesk. Vždy je to risk. Při setkání jako na Durmitoru je to ještě složitější. V místě, kde tradice má sílu nepsaného zákona a kde jsou život a chování lidí hluboce ovlivněny mýty a místními legendami, má jedinec omezenou volbu možností v denním chování. Divadlo musí respektovat místní specifika. Divák bez divadelní zkušenosti je však otevřenější než městský divák, vnímá jako dítě, žíznivé po vědění. Je zvědavý a neostýchá se. Vnímá divadlo jako novou zkušenost a rád se účastní. Performance byla místní komunitou vřele přijata. Uvědomili jsme si, jak divadelní akce může povzbudit a nést životodárnou energii. Naše představení se odehrávalo simultánně na několika místech. Diváci byli rozmístěni v krajině. Každý si vybíral svůj úhel pohledu a sám byl součástí hry právě tam, kde byl. Divadelník v takovém prostředí má pocit, že jej tam opravdu potřebují. Do paměti krajiny jsme společně zapisovali nový příběh.

Viz. foto:trénink a site-specific performance na str. 100: Věž v Boko kotořském zálevu (Mirka Čechová, Alena Ditrihová, Kateřina Kotková).

Ochočit prostor

Site-specific performance vznikaly jako „nadechnutí“ čerstvého vzduchu v divadle. Někteří to vidí jako zjednodušení divadelního procesu, jiní jako příležitost



fotoarchiv BART

zkoumat divadlo mimo stanovené normy, nebo příležitost rušit čistotu formy a najít hravost v hybriditě nových forem. Je omyl, že proti hře na tradičním jevišti je hra v plenéru jednodušší úkol. Herec si svým způsobem vždycky ochočuje prostor. Prázdné jeviště zabydluje a skutečnost vytváří tak, že abstraktnu dává magičnost života. V plenéru si však uvědomuji, že divadlo nepotřebuje jen izolaci v tmavém sále. Až v krajině zjišťujeme, jak moc jsme se ve městě ztratili zkušenost přírody, proto je to obtížné. Svou autenticitou a auroou prostředí herci pomáhá, zároveň však klade odpor a zvýrazňuje chyby a nedokonalosti. Plenér vyžaduje pokoru, spontaneitu a přesnost. Většina herců nechápala mé lpění na detailech. Měli pocit, že z dálky stejně nejsou vidět, a že tedy nemusejí být až tak přesní. Plenér je opakem jeviště, které herce hýčká světlem, scénickými prvky, a blízkost diváka dává možnost více modelovat jeho vnímání. V plenéru je herec viděn z distance, bezbranný, obklopen magickou mocí přírody. Potenciálem je tu bezbrannost, utlumená virtuozita. Distance mezi divákem a hercem nutí diváka prohloubit vnímavost, být s hercem propojen jakoby neviditelnou nití. V takovém propojení může být divák neuvěřitelně všímavý k detailům.

Herec si musí uvědomit, že nejen spoluhráč-herce, ale i proměnlivý prostor - přírodní prostředí je jeho partnerem. Tvarování krajiny je už samo příběhem, je nesrovnatelné s tvarováním prázdného prostoru jeviště, kde příběh začíná až s výskytem nějakého prvku. Aby upoutal v plenéru, musí být herec precizní. Herci to postupně zjišťovali při výměnách rolí při zkouškách, když se stávali diváky svých kolegů a na jejich chybách poznávali tajemství otevřeného prostoru.

Když jsme začínali s poznáváním krajiny, zajímalo nás, jak si ji lidé pamatují. Setkání s tradicí pro nás neznamenal nostalgii po minulosti, ale způsob chápání kulturních zdrojů. Prosté životní události nám umožňovaly uvažovat o základních životních tématech pozorněji. Sledovali jsme, jak se to projevuje v písních, tancích, hudbě a rituálech, v původní divadelnosti, ne v obalu „lidové kultury“, a jak asi tyto projevy pastevců ovlivnila krajina z kamene. Nejstarší černoohorský tanec je tanec v otevřeném kruhu. Jedinec vystupuje sám nebo v páru dovnitř, a ostatní kolem drží pevnou hradbu. Když tanečník udělá chybu, vystřídá ho jiný, a on to přijme jako lekci. Na jevišti života se učí, jak obstát v kruhu i mimo něj.

Krajina jako prvotní lidský prostor je v poslední dekádě předmětem zkoumání různých oborů i mezioborových studií, také divadla. Paměť krajiny má mnoho

vrstev a není divu, že divadlo v krajině a site-specific formy zažívají renesanci. Odchodem z tradiční budovy do urbánní či přírodní krajiny se divadlo redefinovalo. Proměnou místa konceptualizovalo svou myšlenku. Zájmem o posun do nových prostorů dospělo k novým úhlům pohledu na krajinu a novým postupům.

Aktuálním tématem je legitimita pravdy, paměti, vzpomínky. Současné divadla došlo k mezím postmoderní skutečnosti, kterou Baudrillard popisuje jako čas, ve kterém pravda už neexistuje, kde si jen hrajeme se slovy a jejich významy a simulujeme je,⁸³ a hledá, kudy dál, nebo kudy zpátky. Skutečnost, které už na skutečnosti vůbec nezáleží, dovoluje divadelníkům, aby byli lovci pravdy i snů.

2.9. Paměť média jako asistent divadla

Denně hrajeme před tisícem kamer, aniž bychom věděli, odkud nás sledují. Když jsem se před pár lety zastavila u filmaře, který si v centru Prahy vydělává jako vrátný, překvapila mě jeho dobrá nálada. V malém pokojíku bez okna měl jen dva přístroje: telefon a monitor. Když jsme se bavili, dělil pozornost mezi mne a display, což mne zaujalo. Byl tam přímý přenos ulice: pár se líbal, pán se hádal do telefonu, slečna si u výlohy dělala make-up. Bavilo ho to a pobavilo to i mne. Do podvědomí se mi ale nastěhoval nepříjemný pocit, že jsem hlídaná.

Foucault píše, že hlavní je vyvolat ve věznicích trvalý pocit sledování a tím zajistit tzv. automatické fungování moci. Je to ověřený způsob, jak dosáhnout účinku dohlížení. Nikdo neví, je-li sledován, ale ví, že je to možné. Ve městech žijeme v demokraticky přijatém "Panoptikonu"⁸⁴. Můžeme před kamerou ukázat svou svůdnost, dělit se o své soukromí, které nás "bez publika" tolik nebaví.

V terénu jsme také užívali kameru. Ne však hned. Nejdřív jsme brali s sebou diktafon, ale i ten až po půl roce. Chtěli jsme si užít výmečnost setkání, abychom mezi námi a prostředím, které jsme poznávali nevytvořili odstup a nedělili se o pozornost s přístrojem. Dragan, i když vystudovaný fotograf, neměl odvalu či spíše chuť zvedat fotoaparát na procházejícího vesničana nebo plačící lidi při pohřbu, ale otázka, jak to udělat, byla ve vzduchu. Přistoupili jsme na to, když naše přítomnost v určitých rodinách začala být samozřejmostí a oni nás o záznam své slavnosti či rituálu sami poprosili. Pocit, že něco dáváme, a ne jenom bereme, dal nový smysl tomu, co děláme. S natáčením dokumentu jsme neměli zkušenosti. Každý případ byl pro nás novým úkolem. Na místě jsme se učili, jak zvládat odstup mezi realitou a technologií, jak být účastníky a

83 Baudrillard, J.: Rozhovory s Baudrillardem, Olomouc 1997, s. 67-71.

84 Foucault, M.: Dohlížet a trestat, Praha, Dauphin, 2000, s. 278-282.

ne voyerským okem za kamerou. Abychom se necítili okradeni o přímou účast, snažili jsme se být co nejvíce v dění, ne jen pozorovat okem kamery. Denně jsme diskutovali, jestli je možné, aby si zážitky svěřené technologické paměti, uchovaly původní kvalitu. Dokumentování reálné události a rituálu zvláště potřebuje vcítění. Aby dokument zachytil podstatu okamžiku, musí kameraman stále vnímat celek dění. I když nám užití techniky napřed překáželo, postupně nás učilo vidět. Nemohli jsme už myslet jen na sebe, ale i na lidi, pro které to děláme a na okolnosti, ve kterých natáčíme, fotíme či nahráváme. Záleželo nám na tom, abychom svou přítomností neovlivnili realitu, ani dokument.⁸⁵

Natočili jsme přes třicet videodokumentů a každý měl za sebou příběh, jak jsme to udělali. Poznali jsme například, že ne každý příběh se dá natočit. Mezi filmaři se říká, že když se natáčí vědma, „uhrane kameru“, že se kamera nebo natočený materiál pokazí. Nechtěli jsme tomu věřit, až se nám to, po setkání s vědmou, ke které jsme se opakovaně vraceli, také stalo. Shodou okolností jsme zůstali bez kamery i bez natočené filmové pásky, protože byla v opravě, a opravář emigroval. A paní Stanija zemřela... Až po zpracování materiálů a jejich sdílení s kolegy, studenty, diváky jsme zjišťovali, jakou proměnou prochází živě zažitá událost, krajina, setkání, osoba, když se promítne na obrazovku, filmové plátno nebo v se užije při performanci, v jiném kulturním kontextu. Úplně jiné byly reakce v Čechách, v Německu, Itálii nebo Francii. Zpracování materiálu i jeho divadelní užití v performance je vždy interpretací. Divadelní práci se získaným materiálem, tedy jeho stříhové užití jako artefaktů a vrstev paměti, jsem pojmenovala jako *Intervence*.

Filmování divadla není ojedinělou záležitostí. Různí autoři si v některé fázi své práce vybrali film jako asistující médium divadla. Peter Brook tři své inscenace realizoval i ve filmové podobě. Maya Deren, tanečnice -filmařka, jako první osoba natočila haitské obřady vúdú a napsala i antropology obdivovanou knihu *Divine Horsemen*.⁸⁶ Zkušenost s filmem byla impulsem pro její další taneční tvorbu. Ve spolupráci s manželem, českým avantgardním filmařem Alexandrem Hackenschmiedem experimentovala s rituálním časem tance před kamerou. Choreografové současného fyzického divadla, například Loyd Newson a jeho skupina DV8 nebo Wim Vandekeybus, užívají film v procesu zkoušení a paralelně

⁸⁵ Seymour Chatman v *Story and discourses* upozorňuje na vypravěčský charakter dokumentu a apeluje na filmaře, aby se dokumentu vyhlí senzacionalizmu a autorskému zaměru. v Chatman Seymour, *Story and discourses*, New York, Cornell University Press, 1986, s. 97-98.

⁸⁶ Deren Maya, *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti*, New York, Vanguard Press.

s jevištní tvorbu hledají další otázky divadelního výrazu i ve filmovém zpracování. Wooster group s filmem a televizí jako zprostředkujícím médiem pracují na jevišti pravidelně. Do scény zahrnují televizní obrazovky, denní politiku, filmovou realitu. Guillermo Gómez-Peña zpracovává svůj mexický původ v divadelních instalacích jako je *Couple in the Cage*. Divadelním způsobem vypráví o *ethno-kyborgovi a umělém divochovi*, o kulturním stigmatu, globalizování společnosti.⁸⁷ V Čechách *Farma v jeskyni* užívá filmové a fotografické materiály ze svých expedic při přípravě představení a prezentuje je divákům na *work demo* své práce.

Draganovy fotografie z našich expedic jsme pojali jako druh vizuální antropologie.⁸⁸ Vznikly cykly, které zkoumaly divadelnost specifických témat ze života místních obyvatel a další, sledující naše divadelní projekty v krajině.⁸⁹

Souhvězdí pastevců, fotografické studie tváří pastevců v souvislosti s reliéfem krajiny. K výstavě patřil cyklus performancí, spojujících sen a paměť krajiny.

Krajina jako osud, výtvarný dokument víceletého zaznamenávání přechodových rituálů v Srbsku a Černé Hoře. Jednotlivé fotografie byly použité v interakci s divadelním představením.

Tělesná krajina, studium těla v krajině. Sleduje proces práce s hercem a v jednotlivých zadáních zpracovává vztah těla a krajiny v různých kontextech. Tuto zkušenost jsme užili i na letní dílně - Divadelní Akademii BART.

Divadlo čelí pomíjivosti a není to jen divadelní, ale i životní téma. Byl to i jeden z důvodů, proč jsme během terénních expedic přece jen natáčeli. Jakou to ale má váhu v společnosti, ve které mluvíme o konci dějin a dočasnost čehokoli je naší každodenností? Barba o tom přemýšlí a inspiruje se norským slovem „*eftermal*“, které znamená pověst a čest. Významem těch dvou slov připomíná, že o kvalitě našich činů rozhoduje čas. Říká, že je pro divadelníky, vzhledem na pomíjivost divadla, důležité, aby nás to, co za sebou necháváme, přežilo. Myslí tím práci, kterou předáváme do paměti diváků, do paměti žáků, a těch, kteří nikdy nebudou mít příležitost naši práci přímo zažít.⁹⁰ Grotowski si sice nepřál, aby jeho inscenace byly zfilmované, ale díky odvaze a snad i pocitu zodpovědnosti anonymního diváka-filmaře se můžeme podívat na mistrovská díla jako *Vytrvalý princ* ještě dnes.

87 Live Art and Performance edited by Adrian Heathfield, Routledge New York 2004, s. 76-85 .

88 Vyras který závedl Baterson. viz. www.dragandragin.net

89 Katalog Sudkového atelieru v Praze, leden-únor 2003.

90 Barba, Eugenio "Eftermael -That Which Will Be Said Afterwards" in *The Drama Review* T 134 , 1992, s. 77-79.

Hodně se dnes diskutuje o archivování divadla. Zkouma se jak nátačet a co archivovat. Mnozí přišli na to, že záznam divadelního představení bez akceptování filmového jazyka není možný. Raději natáčejí film o představení a přizpůsobí se filmovému jazyku. Film se stal asistujícím médiem divadla a archiv je další kreativní větví divadla. Divadlo samo ho užívá na scéně. Aby na jevišti promluvílo o Grotowském, Wooster group užilo archivní materiálu o jeho práci. Soutěživost mezi divadlem a filmem je minulostí. Divadlo zjišťuje, nemá ve filmu konkurenci. Na základě vlastní zkušenosti Peter Brook píše, že mezi filmem a divadlem existuje jeden zásadní rozdíl: film uvádí na plátno obrazy minulé, ale protože lidská mysl nepretržitě funguje na stejném principu, jeví se nám film jako něco cosi samozřejmě reálného. Film ovšem ničím takovým není, pouze líbivě posunuje podstatu běžných vjemů nad realitu. Naproti tomu divadlo má své tajemství v přítomnosti a proto může působit skutečněji, než běžný proud vědomí. Proto také může tak silně zneklidňovat.

Užití terénních dokumentů na Divadelní fakultě

Po studiu na katedře KALD DAMU, obor režie- dramaturgie, pokračovalo mé studium divadla spoluprací s doc. PhDr. Janou Pilátovou v Integračním programu kreativity a pedagogická praxe v rámci doktorského studia umožnila desetiletou kontinuitu této práce. Na rozdíl od spolupráce v Integračním programu však už nezahrnovala praktickou a teoretickou část, ale jen teoretickou. Příspěním grantu FRVŠ ve školním roce 2007/2008 byl v rámci doktorského studia zahájen projekt pod názvem Inovace výuky předmětu Inscenační tvorba- seminář divadelní antropologie Jány Pilátové. V programu šlo o studium divadelnosti rituálů a rituálnosti divadla, jeho komunikačních, etických a sociálních aspektů na podkladech videodokumentů ze Srbska a Černé Hory. Seminář byl zkoumáním pramenů divadelních prvků v tradiční kultuře.

Pro realizaci projektu bylo nutné nejdříve systematizovat získané materiály a potom je kreativně zpracovat v digitální podobě. Tak byl vytvořen unikátní studijní materiál pro daný předmět. (viz. příloha DVD 1.)

Ve spolupráci s Janou Pilátovou jsme vytvořily plán přednášek a pak od semináře k semináři vymýšlely, jak upravit výklad, aby u studentů vyvolal pocit zasvěcení a ne „naservírovaného“ vědění. To mě donutilo i odpoutat se od „autorství“, a soustředit se na potřebu předávání. Témata jsme rozdělily na dva semináře, začátečnický a pro pokročilé. Videodokumenty jsem zpracovala souběžně s výukou a při setkání se studenty se dotvářely možnosti a kontexty jejich prezentace. Materiál dostal složitější kompozici a skládal se z ukázek z terénu kombinovaných s odkazy na studium současné performance. I když práce s terénními záznamy ve výuce začala už roku 1999, ve skutečnosti teprve po několika letech, když se získané zkušenosti uložily, a po dalších výpravách do terénu, dostala opravdový rozměr předávání zkušenosti učení. Přednášku jsem začala vnímat jako tvorbu, jako performance, ve kterém je nutné vést pozornost adresáta. S praxí jsem porozuměla významu detailu jako zárodečné buňce zprávy. Aby bylo možné pozorovat proces růstu vnímavosti studentů a získat bohatší zpětnou vazbu, zkoušela jsem, jak zkrácená délka video ukázek může ovlivnit dynamiku a komunikaci mezi studentem a pedagogem..Rozborem originální filmové dokumentace, kterou jsem při našich expedicích natáčela a poté i stříhala, si studenti uvědomovali možnosti propojení terénní inspirace a jevištní tvorby.⁹¹

91 DVD, která při projektu vznikla, se stala východiskem i pro mé další divadelní práce.

3. DŮM O TISÍCÍCH DVEŘÍ



3.1. Ztráty a nálezy



nalezené klíče Haniny babičky

Je to třetí měsíc, co hrajeme v domě. Z ničeho nic zmizel svazek klíčů. Dala jsem do svazku všechny naše staré klíče. Hana přidala i své velké, starodávné. Hrály ve scéně přede dveřmi, které se pokoušela otevřít, ale nemohla najít ty správné. Klíče nebyly obyčejné, nesly vzpomínku. Patřily Hanině babičce. ¹

Ztráty si uvědomujeme díky jejich hodnotě v našich vzpomínkách. V životě si většinou všímáme jen těch podstatných ztrát, se kterými se nemůžeme smířit, jejichž význam je hned jasný. Maličkost, jako ztracený a nalezený prstýnek, může vysvětlit vztah těla a paměti podrobněji: *"Tělo-paměť člověka vede, když mu nebráníme, a v podobně úrovni je i tělo-zapominání. Spojuje minulost s budoucností, je tělesným projevem toho, co je pro nás důležité, a to se mění."* ² Hledání ztraceného přináší významy a divadlo ty významy odhaluje.

Kolik bychom jen mohli vyprávět příběhů o dveřích, které jsme otevřeli, a o těch, které jsme zavřeli, uvažuje Gaston Bachelard. Jeho výklad poetiky prostoru a obrazu byl pro mne důležitou inspirací při ověřování síly divadelního jazyka už při vstupu do babiččina domu, a znovu ve skutečném životním příběhu v secesním domě na Malé Straně. Na podzim roku 2008 v něm vznikl divadelní projekt, který měl vyjádřit a reflektovat téma domova v reakci na skutečnost, že dům, ve kterém jsme žili, byl prodán a ve své původní podobě odsouzen k zániku.

Dům vlastnila rodina Wichterlových. Nejstarší z původních obyvatel domu se narodil přímo tam před 87 lety. Během sametové revoluce se v našem podkrovním bytě scházeli členové studentského hnutí. My jsme v domě žili a tvořili od té doby, kdy jsme na začátku devadesátých let přišli do Čech.

¹ Bez další identifikace jsou v této kapitole značeny kurzívou úryvky z mého deníku Dům. Klíče jsme našli, zjevily se o rok později na dně kartonové krabice, když jsme balili věci z prádelny.

² Pilátová, J. Hnízdo Grotowského,...op. cit. s. 51.

O současné problematice "domova" ve světě vypovídá analýza UNHCR, podle níž miliony lidí ročně přicházejí o domov z politických či ekonomických důvodů, a stále častěji také kvůli přírodním katastrofám. Přispívají k tomu i developerské projekty, neohlížející se na charakter místa a osudy starousedlíků. Domy se obývají, opouštějí, prodávají, člověk mění bydliště i několikrát za život. Děje se to a může se to stát každému. Proč z toho dělat drama, proč to vůbec vytahovat jako divadelní téma?

Divadlo vždycky zrcadlilo svět, odpovídalo mu i oponovalo. Když je sám tvůrce bezmocný vůči společenskému tlaku, divadlo mu pomáhá překonávat bezmoc tím, že reflektuje společenské změny jakoby ve vzorku. Z potřeby orientovat se v narůstající dezorientaci usilují moderní divadelní projevy o přesnost a dokumentárnost díla jako o platné svědectví o stavu věci. Aby zaostřili jeho smysl, měli by se tvůrci zúčastnit celou svou bytostí nejen tvorby, ale i vnímání skutečnosti. Joseph Beuys věřil, že umění má vstoupit do člověka a člověk vstoupit do umění, protože povzbuzuje jeho primární tvůrčí síly. Jeho pojetí člověka-umělce je vize, ve které je každý potenciálním tvůrcem osobní i sociální budoucnosti: „ ... přece netvrdím, že každý je malíř nebo sochař či architekt, mám na mysli nový obor umění, který nazývám antropologickým pojetím umění, uměním vztahujícím se k člověku. [...] Znamená to, že se objevuje umění, na kterém může mít potenciálně účast každý. Jen takhle mohu tvrdit, že každý je umělec. Abych to vysvětlil: Znamená to, že každý je tvůrcem společnosti, každý má sociální schopnosti, svou vlastní tvořivost, každý člověk má schopnosti. A tím se dostaneme k ústřednímu problému naší společnosti; je totiž otázka, zda máme takovou společnost,(...) kde se tato produktivní síla může realizovat. Nebo zda žijeme ve společnosti, která aktivaci této základní síly brání.“³

Divadlo předčí jiné způsoby tvoření svou komplexností a interaktivností vůči ostatním druhům umění. V současnosti především vyniká jeho empaticnost, zažívaná blízkost životu, jeho poznávací, sdílecí i komunikační potenciál. Divadelní projekt pod názvem „Dočasně v provozu“ tuto schopnost divadla prověřil. Už podruhé jsme ztratili domov a našli způsob, jak se s tím vyrovnat a jak o tom podat zprávu.

3 Beuys, J. Rozhovory,... op. cit, s. 133, 106.

3.1. 1. Genius loci a místo k životu

„Byl podzimní večer roku 1992, když jsme se oblékli do nejlepšího, co jsme měli, a šli na schůzku s paní Wichterlovou, majitelkou domu v Petřínské 20. Paní otevřela dveře a my jsme se usmáli. Prohlédla si nás a jen kývla hlavou na našeho průvodce. Znamenalo to, že nám za 800 korun měsíčně pronajme nebytový prostor v posledním, pátém patře domu. Stoupali jsme tiše po spirálovém schodišti až úplně nahoru. Na dřevěných dveřích bylo tužkou napsáno: prádelna. Byly pootevřené, za nimi prázdný prostor. Mrzlo a s každým naším výdechem se ve vzduchu srážela pára. Ze stěn občas spadl kousek omítky. Strop klenutý ve čtyřech vlnách měl dvě střešní okna. Celý prostor vypadal jako vnitřek podivné lodi. Tu loď jsme celou zimu poznávali rukama, ohmatávali ji do nejzazších koutů, brousili zdi a pokoušeli se je natřít novou vrstvou barvy. Nešlo to jinak než rukama - hmatem naložit první vrstvu.“

Každé místo má svého *genia loci*. Tohoto ducha místa jsme v podkrovní domu na Malé Straně mnoho let intenzivně prožívali. Jeho „nebytovost“ jsme si uvědomovali pokaždé, když jsme se vraceli do Prahy z cest. Zdálo se, jako by za těch pár dnů či týdnů zdivočel a odevzdal se samotě. Přistoupila jsem na tu hru a začala vědomě pracovat s prostorem a jeho tvarem, s barvami, proměnou plánů, s objekty. Jsem výtvarnice a byla jsem začínající divadelnice.⁴ Inspirovala mě a dodnes mě inspiruje přirozená tvořivost světla a stínu. Chyběl střed a teplo? Pomalovala jsem prostřední stěnu sytě žlutou, která prostor zhustila a sblížila. Chyběla hloubka? Přidala jsem bledě modré pozadí. Chyběl zrod dne? Prorazila jsem ve stěně díru a udělala malé okno pro východ slunce. Vyšlo přesně tak, že nás slunce probouzelo.

Každý prostor je specifická krajina, která ovlivňuje funkce našeho bytí.⁵ Tento mě stimuloval, probouzel tvořivost, dožadoval se proměny. „Intervence“ se staly druhem naší komunikace a proměny jsme si průběžně zaznamenávali. Po celou dobu vystupoval prostor jako třetí člen naší rodiny, který vyžadoval zvláštní péči. Proto vypadal několikrát do roka jinak, jako nová hrací plocha, nahlížená z nového úhlu. V průběhu času jsem měnila její tvar a zabydlovala ji nalezenými

⁴ Nastěhovali jsme se do Petřínské 20 v prvním roce mého studia na DAMU.

⁵ Genius loci jakožto daná hodnota se také může jevit závislá na specifické zkušenosti člověka, navazovat na vzpomínky: kladné, traumatické, snové. Norberg-Schulz, Ch. *Genius loci - k fenomenologii architektury*. Odeon, Praha 1979, s. 21-22.

věcmi, které jedna vedle druhé vytvářely svět nových, tajemných svazků. Po letech dynamického spolubytí prostor ustoupil od svého samotářství; prádelna nám dovolila, abychom ji zabydleli a vytvořili si v ní svůj domov-dílnu.

Byla to žitá tvorba, vyrůstající z výměny impulzů mezi prostorem a člověkem. V tomto sdílení a prožívání mě zaujala existenciální dimenze prostoru. Ta se mi od prvních tvořivých pokusů jeví jako zásadní vehikulum. Nevytvářela jsem svůj styl, ale snažila se vyjít vstříc místu, nechala jsem se jím utvářet, místo utvářelo mou tvorbu - a tvořením jsem měnila život místa i náš život.

Teoretik architektury Christian Norberg-Schulz uvažuje o významu místa skrze vztah člověka k bydlení. Vysvětluje, že se moderní člověk dlouho honosil rolí poutníka. Chtěl být volný a dobývat svět. Až díky přemíře volnosti začal chápat, že skutečná svoboda předpokládá, že také někam patříme. Bydlet znamená i patřit ke konkrétnímu místu. Znamená to dát se mu, převzít odpovědnost za život toho místa. Osobní identita člověka s identitou místa souvisí, vážou se na sebe. Identifikace a orientace jsou základními stránkami bytí člověka ve světě. Identifikace znamená někam patřit, „přináležet“ umožňuje základní orientaci; jen díky ní může být člověk poutníkem, být *homo viator*.⁶

Své místo potřebuje každá bytost. Pro člověka souvisí s existenciální potřebou naplnit své určení. Pokud jde o člověka-tvůrce, „mít své místo“ znamená najít prostor pro setkání a sdílení s okolím. Divadelník ho hledá a nachází tak, že se pokouší zaplnit různé „mezery“ ve společnosti a reflektovat je divadelním činem. Prostor v tom hraje důležitou roli. Ten vytvářený divadlem má vždy několikero funkcí (kulturní, integrační, společenské). Divadlo není živé jenom tím, že je uměním živých lidí, ale protože je i hledáním místa a způsobu setkání, hledáním nových postojů a úhlů pohledu na skutečnost. Proto se současné divadlo zajímá o tvorbu v netradičních prostorech.⁷ Orientuje se na hledání místa pro divadlo a místa pro člověka ve světě. Z toho vychází i intenzivní zájem o trauma jako výsledek složitých sociálních zápasů. Tato změna postoje vychází z uvědomění, že sociální realita je prostředí, které divadlo spoluvytváří a je jím vytvářeno. Svět motivuje divadelníky, aby se podíleli na jeho dotváření. Místo je takové, jaké je, nejen samo o sobě, ale i v závislosti na tom, jak ho dokážeme svou námahou proměňovat. Budit *genia loci* a být s ním v interakci znamená i podílet se na

⁶ Tamtéž, s. 21-22.

⁷ Carlson, M. *Performance a critical introduction*, Routledge New York 1996, s.157-179.

vytváření jeho smyslu.

Do popředí se dostává příběh, který by neměl být zapomenut; proto je divadlem převyprávěn. Zúčastněním získává divadlo nové přístupy k tvorbě i k porozumění svému okolí a sobě. Tvůrce jako vypravěč bere na sebe úkol vydat svědectví, které předá genia loci do paměti společnosti.⁸

Site-specific performance ověřují prvky divadelního výrazu v reálné situaci, iniciováním jiných vzájemných relací, které mají odpovídat aktuálnímu prostoru a času. Mění přístup k hracímu prostoru, i samotné hraní. Tím nutně redefinují normy řemesla. Aby vynikl prostor, skupina nebo prostředí, které jsou podnětem pro kreativní akci, jednotlivé divadelní složky se transformují a redukují.

Divadlo opouštějící budovy divadla odhaluje původní funkce divadelních prvků. Vzdává se ochrany zázemí instituce a bere na sebe lidskou i politickou odpovědnost. Už Beuys si představoval umělce jako moderního šamana – toho, kdo propojuje svět viditelného a neviditelného. Věřil, že tvůrce dokáže najít protiváhu k traumatu každodennosti, že může být indikátorem eroze a narůstajícího fyzického ohrožení.⁹ Chápal jeho úlohu ve světě jako úkol být sociálním svědomím.

3.1. 2. Petřínská 20



" Už delší dobu nám nepřišel žádný dopis. Za dobu, co žijeme v Praze, jsme jich nasbírali tři plné krabice. Lidé už zřídka píší. Přísloví říká, že dvě zprávy najednou přinášejí štěstí. Ten den se o naši přízeň ucházely v poštovní schránce dvě bílé obálky. První byla od cizinecké policie, že ani po 15 letech v republice nemám nárok na trvalý pobyt, a druhá od správní kanceláře Pohoda: informovala nás o prodeji domu a povinnosti vystěhovat se v dané lhůtě. Po prvním šoku jsme to přijali jako jasnou zprávu, že přišel čas rozloučit se s Prahou. Tehdy jsem se uvědomila i pevné pouto s místem a domem, ve kterém jsme žili."

8 Read, A. Theatre and Everyday life, An Ethic of Performance, Routledge, London 1995, s.103-157.

9 Beuys: op. cit., s. 105.

Když přijde krize a nevím, co mám dělat, chodím po pokoji, dokud si nenajdu pevný bod. Tím je většinou knihovna. Vezmu do ruky první knihu, která mi padne do oka - a namátkou ji otevřu. Obvykle natrefím na dobrou radu. Zkusila jsem štěstí. Na stránce založené starou jízdenkou autor pojednával o osídlení a architektuře jako o dialektice odchodu a návratu. Člověk je poutník, je na cestě. Jeho úkolem je proniknout do světa a jeho významy uvést do díla. Obdivuji konkrétnost a zároveň poetičnost myšlenek Norberga-Schulze.¹⁰

Povzbuzující slova zaháněla smutné myšlenky a najednou jsem namísto o balení začala uvažovat o vhodné formě, jakou bychom se s prostorem, s nímž jsme byli léta spřízněni, rozloučili. Vždy byl živým místem, místem setkání přátel, kolegů. Když plánuji, kreslím. Tehdy jsem modrou křídou nakreslila několik domečků. S dveřmi a malým oknem vypadaly najednou jako domečky na hřbitovech ve vesnicích, které jsme navštívili, kde zesnulí dostávají svůj nový domov. Stěhování jsme už nebrali jen jako své osobní téma. Šlo o osud domu.

Další měsíc se na ulici před domem objevila židle. Na opěradle měla připevněný nápis „stěhujeme“. Od toho dne už to nebyl ten dům, který jsme znali. Židle byla na chodníku, před branou, vystrčená na cestu, s provazem nataženým k popelnicím; ležela na zádech vzhůru nohama. Veřejně hlásala, že to, co je uvnitř, je na cestě ven. Scéna před domem se denně měnila. Život hrál divadlo a my jsme byli jeho diváky. Přeplněné kamiony odvázející sbalené domácnosti našich sousedů připomínaly obrazy utečenců z denních zpráv médií. Měnil se celý kontext domu-místa. To, co do té doby činilo dojem pevného prostoru bytí, se najednou přeměnilo na ne-prostor, pomezí obydleného a neobydleného. Do plnosti začala vnikat prázdnota. Bez obyvatel byl dům postupně zbavován prvotní funkce obývání, měl stigma umírajícího domova. Byl téměř vysídlený: z dvaceti zůstaly obydlené jen tři byty. My jsme přijali nejistotu: byli jsme „doma“ na jednoměsíční prodloužovanou smlouvu, dokud nezačne rekonstrukce.



Čekání na bourání

¹⁰ Norberg-Schulz, op. cit, s.170.

3.2. Prostor krize a tvořivosti

23.7.2010. „Dnes jsem naposledy obarvila podlahu. Vždycky jsem to dělala v tuhle roční dobu. V létě rychle uschne a za odpoledne se dají udělat tři vrstvy nátěru. Byla zelená, šedá, pak červená. Dnes bude bílá. Bílým stěnám bílá podlaha sluší. Chodíme po čerstvé vrstvě a zanecháváme stopy. Jsou letní prázdniny a my jsme se nehnuli z podkroví domu. Vrátili jsme klíče, jsme tu načerno. Žijeme ve vybydleném pokoji. Architekt je na dovolené a ukrajinští dělníci odkládají bourání u nás, aspoň ještě nějaký čas před návratem architekta (...)

Nedokázali jsme opustit prostor, kde naše bytí našlo domov. Čím víc odcházíme, tím víc zůstáváme. Dům bez lidí ztratil smysl a přestal být domem. Uvěznil nás? Čekáme. Od rána slyšíme ozvěny z hloubky domu. Dělníci vyhazují kusy stěn dřevěnou rourou, kterou postavili uprostřed budovy mezi schody. Vypadá jako propadliště požírající pozůstatky života domu. Mám pocit, že se mi v břiše také udělala díra. Všechno pod námi je zbourané (...) Čekáme už tři týdny. Když nevíme, co dělat, hraje na kusu papíru hru na ponorky. Zítra bude poslední bourání v domě - u nás.

...Prachem zešedivělí se zbytkem věcí v náručí se procházíme městem. Návrat do života. Jsme jako plující ostrov, který se právě odtrhl od pobřeží. Dům jsme navždy převzali do paměti těla, opustili jsme jen stěny. Podivná životně-umělecká akce.“

Tvůrčí prostor je dům o tisíci dveřích. Uvnitř toho imaginárního domu vznikají tajuplné komnaty jako dvojníci reality. Vytváří je lidská touha porozumět své identitě, touha po životnímu smyslu a pravdě. V určité časoprostorové trhlíně získává tento dvojník zvláštní moc: má sílu navracet rovnováhu tvůrčímu a sociálnímu životu. Existují životní situace, které jsou tak ovlivněné naší tvorbou, že nelze jinak, než na ně reagovat dalším tvořením.

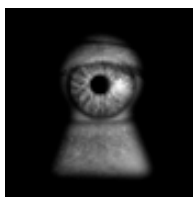
Divadelní kreaace se odehrává mezi prostorem intimním a veřejným, mezi vnitřkem a vnějškem a je vždy zrozením čehosi. Připomíná to náš první domov, dělohu, místo zrodu a původu. Tvorba začíná ve sféře intimní a akcí, sdílením s divákem, může vstoupit do sféry veřejné, jen je třeba najít způsob, jak ty světy propojit – zevnitř ven k divákovi. Jednou z možností je svědčit o události. Současný divadelník chápe "téma" své události a předává je jako vypravěč, svědectvím a osobní zповědí, které mají autentické prvky prožité pravdy a vlastního vnímání světa, jenž má i sociální kontext. Divadlo v domě mělo takový spojovací potenciál;

krize v něm přesáhla ze soukromí do veřejného života. Otevřené dveře našeho bytu a domu, v němž jsme bydleli, otevřely dveře další: vzpomínky, příběhy, situace, kulturní paměť společnosti.

Norberg Schultz uvažuje o základních vlastnostech míst vytvořených člověkem jako o koncentraci a uzavřenosti. Jsou to „vnitřky“, které podobně jako lidské nitro shromažďují, co je zažito. Aby mohly plnit své funkce, mají otvory, které je spojují s vnějškem (bez vnějšku žádný vnitřek není).¹¹ V asociaci s divadlem by se dalo říci, že těmi otvory jsou tvůrčí sny a nástroje jako tělo, hlas a samotná hra.

Téma domova poukázalo na to, jak těsně souvisí prostor, identita a paměť. Zpracované divadlem, ukázalo výjimečné vlastnosti divadla jako média. Divadlo má nástroje, jimiž se dá pomezí dvou světů uchopit a krize identity člověka a místa v daném časoprostoru vyjádřit. V tom smyslu má divadlo sílu a povahu moderního rituálu.

3.2.1. Přístup k tématu a účastníci projektu



Jacques komunikoval s divákem skrze díрку

S nápisem „dům na prodej“ se setkáváme denně. Visí někdy i léta, a za ním stojí příběh prázdného domu, vystěhovaných rodin a jednotlivců, nájemníků, kteří dům obývali, narodili se v něm a vytvořili domov. Nápis vyjadřuje hlavní rysy naší doby: urbanizaci, růst měst – a především dočasnost.

Dočasnost se dotýká mnoha sfér lidského života. Je výrazem mocenského vztahu sociální struktury vůči jednotlivci. Udržuje nás ve věčné nejistotě a utvrzuje v přesvědčení, že všechno podléhá zániku. Je to jeden z tlaků, který způsobuje, že každodenní život může být tak frustrující. Takový stav věcí vytváří touhu žít pro dnešek, zálibu v anti-age poetice života, zabíjení času různými náhražkami, předstírání, že to, co je nepříjemné, ale nestojí to u mých dveří, se mne netýká.¹² Dočasnost se v příběhu domu odrážela na několika rovinách. Byla příčinou vystěhování nájemníků,

¹¹ Norberg Schulz, op. cit s. 17-19

¹² Bauman Zygmunt, Individualizovaná společnost, Mladá Fronta, Praha 2004, s.166-181

kteří dům obývali, byla omezujícím prvkem našeho skupinového sdílení i setkávání s divákem; ovlivnila proměnu domu i nás jako lidí pobývajících v něm v době zániku.

Tuto tíživou situaci reflektuje filozofie, antropologie, etnologie, psychologie, sociologie, a vyrovnává se s ní umění, které má ambice působit v procesech sociální integrace. Performing art, fyzické divadlo a tanec se už nejméně dvě dekády zabývají otázkou společenského nátlaku z hlediska lidského těla.¹³ Tělo se stalo zdrojem a materiálem pro výraz ponížení, represe, rasové, kulturní, genderové diskriminace, změny identity.¹⁴ Vzpoura probíhá sebeinstalováním, zkoumáním identity a traumat, která s ní souvisejí, násilí, nemocí, kultu krásy, změn a rušení identity, sebeporanění, fyzických zákroků.¹⁵

Většina takto orientovaných tvůrců měla záměr vzbudit v divákovi odpovědnost za to, co se ve světě děje, vyvolat jeho soucit, lítost, narušit lhostejnost. Tělo performerů, vystavené násilí různého druhu, bylo dlouhá léta hlasatelem zprávy o příčinách odtělesnění. Divák si měl díky performerově akci uvědomit bolest, jakou tělo prochází, měl se s tou bolestí a s problémem, který představuje, identifikovat.

Divadlo řeší vztah ke společnosti vždycky. Victor Turner ovlivnil myšlení o divadle pojmenováním divadla jako prostoru pro komentář společnosti a řešení sociálních dramát. Současné divadlo se však takovému přístupu k tělu a divákovi už vyhýbá. Místo zdůrazňování, že my jsme "jiní", dává najevo, že každodennost už deptá všechny, každého. Nechce už burcovat, ale spíš oslovovat to, co je moderním životem ohroženo: smysly, lidskost, sdílení; pokouší se regenerovat možnosti žítí. V tomto pojetí se dějí i zásadní změny vnímání prostoru. Divadlo viděné jako součást sociálního prostředí má za výsledek redefinici divadelní krajiny. Hledá nové smysluplné prostory, kde je ještě možné integrovat odloučené - v tomto případě tělo a domov.

Site-Specific performance jako forma divadla mimo tradiční budovu vychází ze specifických funkcí, tvarů a dalších rysů reálných míst. Spojuje divadlo s prostředím, vytváří nové situace a interakce, navádí diváka, aby spolu s hercem znovuobjevoval určité místo.¹⁶ Projekt Dům chtěl zaměřit pozornost kolegů a diváků

13 Rituály Mariny Abramovič, proměna identity Cindy Sherman, přímí přenosy plastické operace Orlande, vystavena nemoc a fyzická transformace Hannah Wilke, Finneganovo loučení na smrtelné posteli veřejně vystavené a pod. in *The Artist's body*, edited by Tracey Warr a Amelie Jones, Phaido, New York, London, 2006

14 Jones, A: *Body Art/Performing the Subject*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s.226-235

15 Jones, A: *Working the Flash: A Meditation in Nine Movement*, V *Live Art and Performance*, Routledge New York 2004, s.132-143.

16 Termin a formu pojmenoval devadesátých let Mike Pearson, původně archeolog. M: *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan 2010. v Čechách Žižka T, Václavová D: *Site - Specific*,

na ohroženost, dočasnost domova. Vycházel z názoru, že umění má být etické a tvůrčí čin má uchopit ne jen téma či "problematiku", ale dramaticnost prostředí, ve kterém se odehrává. Nebylo možné postupovat jinak, než přizvat k práci na projektu lidi, kteří to chápou podobně a chtějí se zúčastnit dobrovolně, bez nároku na honorář, v jiném, než převládajícím sociálním režimu. Proto jsme také nemohli dělat žádný zvláštní výběr účastníků. Každý byl vítán. Byli to lidé, které jsem už znala, i ti, které jsem potkala poprvé. Většinou to byli studenti DAMU, sbírající zkušenosti, ale byli s námi i uznávaní profesionálové, které k projektu přivedl jeho záměr, i možnost vyzkoušet si nový způsob práce. To všechno jsem ale pochopila až dodatečně. Napřed byl sen.

3.2.2. Strom života

Sen: Vycházející slunce maluje obraz rána v koutě velkého pokoje. Ležím pod peřinou. Na polštář mi přiletěl holub. Mávám rukou a pokouším se ho odehnat, zatímco se mi prochází po peřině. Vrká a prchá až k oknu. Tam, na druhém konci pokoje, vidím obrovský ovocný strom. Vyrostl až do stropu. Vstávám a běžím, abych si ověřila, jestli tam doopravdy je. Stojím v pyžamu pod neobvyklým ovocným stromem. Má kmen olivovníku a v koruně všechny možné druhy ovoce. Pokouším se dosáhnout na ně, ochutnávám hrozny, které mám na dosah. Pořád tomu zázraku nemohu uvěřit.

Toho rána jsem napsala scénář příběhu o domě. V poznámkách o rituálech jsem vyhledala vysvětlení paní Mily o významu stromu života, který ve vesnicích, jež jsme navštěvovali, zasadí rodina každému nově narozenému člověku, a o významu toho stromu i v jeho pohřebním rituálu. Dávalo mi to smysl. Nejdříve kvete, z květu zrodí plody, v plodu nese semeno, a když semeno spadne na zem, vyroste z něj další strom. Vesničané na Balkáně věří, že strom života je na hřbitově příbytkem duše zesnulého a místem potenciálního znovuzrození. Také věří, že když má někdo zemřít, sen to úmrtí vždycky předpovídá. Můj sen byl opakem reality. Vyprávěl o hojnosti a znovuzrození.

Divadlo se spojuje s realitou pomocí snu. Když se jej pokoušíme číst, vyhýbá se nám, odmítá racionální vysvětlení, často nedokážeme určit, kde je hranice reality a snu. Mnozí umělci v dialogu se snem integrují obraz skutečnosti do své tvorby. Pro divadelníka je sen tichým poradcem, neviditelným dramaturgem. Symbolický jazyk snů otevírá víc než jeden úhel pohledu na denní dění, které

divadlo v mnoha podobách interpretuje a uskutečňuje.

Ve dnech, kdy se mi sen zdál, mě pronásledovala otázka, jak se divadelní akcí s domem rozloučit. Imaginace mi poslala na pomoc zprávu v podobě snu. Vyložila jsem si to jazykem rituálů, že smrt je podmínkou zrození. Dům jsem pojala jako lidské tělo. Strom, který roste, kvete a umírá, aby se znovu narodil, byl divadelní metaforou. Byl dvojníkem umírajícího domu. Sen o stromu života přinesl do atmosféry odcházení, smrti a loučení, proud života. Od toho dne se začal odvíjet divadelní příběh, který jsme uskutečňovali během dalšího roku.

3.3. Příběh domu



20.11.2008.-24.07.2010.

Duch místa člověka fyzicky i emočně zasahuje a je to unikátní, totální zkušenost. Prožívání přírodních objektů se většinou liší od vnímání lidských výtvorů. Je příznačné, že zatímco u nových staveb obdivujeme estetický tvar, staré domy v nás budí pocity blízké prožitku přírody. Jde o zvláštní "auru", která rozpouští kontury a ovládá všechny smysly, díky níž si každý vybaví obrazy zažitých míst, situací, osob, světla, zdí, chvil.

Člověk pořád hledá hnízdo. Když se ocitneme v neznámém prostoru, ať je to město, místo nebo dům, bloudíme, dokud nenajdeme kout, který je nám povědomý, blízký, ve kterém se cítíme aspoň trochu "doma". Každý herec při zkoušení v domě objevil své hnízdo, místo jistoty v nejistotě. Jednotlivé prostory svým tvarem, funkcí, světlem, zvukem a živlem byly zrcadly lidského chování. Někdo v tmavém koutě sklepa našel sílu přežití, jiný ve zmačkané košili „zachytil“ vzpomínku na matku se žehličkou, další si před zamčenými dveřmi uvědomil své stigma, někdo v prázdném pokoji pochopil své čekání, někdo si s někým cizím v soukromém prostoru uvědomil, že mu ta osoba ruší jeho hnízdo, pocítil sílu odcizení. Každého vázal jeho způsob prožívání domova. Byl to čas vyhrazený pro objevy a poklady.

Ale každý lidský příběh obsahuje i archetypální kódy. Každý prostor

probouzí významy. Při práci na příbězích v okolnostech daného prostoru se vynořovala i hlavní bolavá místa moderního člověka, starosti s identitou, místem, pamětí, samota, strach ze smrti, úzkost, vykořenění. Protagonistou naší akce byl ovšem dům. Uvnitř jeho těla odehrávalo lidské drama – život. Hercovo tělo bylo dočasnou infuzí, navracelo život umírajícímu domu; interakcí těla a prostoru vznikal nový život z naší přítomnosti a duch místa se zračil v ekvivalentních náladách jeho "obyvatel".

Mnohovrstevnatý příběh domu vycházel z obrazů. Jednotlivé prostory je svou specifičností inspirovaly a interpretovaly. Ze základního významu domu jako stromu života se z vertikály v podobě spirálových schodů rozvětvovaly lidské osudy. Schody propojovaly prostory od nejhlubšího bodu v sklepech až po vrchol na půdě. Formovaly plynutí času a spirála dávala tomu pohybu tvar. Cesta domem byla metaforou proudu života. Začínala a končila u vstupní brány, pojaté jako práh mezi příchodem a odchodem – mezi životem a smrtí. Opakující se motiv kroků měl význam procesí a byl důležitým rituálním prvkem v loučení s domem. Dramaturgický plán se skládal z dvanácti obrazů životního cyklu člověka podle vzoru přechodových rituálů.

Obraz 1 – Návrat

Žena vstupuje do opuštěného domu po letech nepřítomnosti. Oživuje vzpomínky.

Obraz 2 - Trvání

Pootevřené poštovní schránky připomínají životní příběhy bývalých nájemníků. Do některých stále přicházely dopisy, čas se nedá zastavit.

Obraz 3 - Rakev

Rakev Domu a bdění u zesnulého těla Domu. V intimní atmosféře sklepního pokoje za přítomnosti „pozůstalých“ právě probíhá loučení.

Obraz 4 - Přežití

Muž a žena si na ruinách vytvářejí domov z opuštěných a opotřebovaných věcí. Ve sklepech v prachu zanikla naděje, a znovunalezení zapomenutých věcí ožívá tvořivostí. Mluví o vytrvalosti a vůli k životu.

Obraz 5 - Schody

Metafyzický význam tvaru schodů tají neznámé i známé dějiny domu. Schodiště ožívá kroky návštěvníků zvenčí, přinášejí sem proud života. Před dveřmi bývalých bytů se zjevují reminiscence: a. žena se svazkem klíčů - byt jako tajemství, ke kterému musíme mít ten správný klíč; b. muž s cigaretou - doutnání času; c. rozzlobený soused - pečuje o květiny, upozorňuje na sebe - vzpoura proti

lhostejnosti; D. dívka skákající panáka - nekonečné dětství.

Obraz 6 - Půda

Pomezí pozemského a nadzemského světa, jejich propojení nitkami času. Tři ženy jako sudičky splétají a rozplétají červenou nit - ekvivalent krevního oběhu domu.

Obraz 7 - Rodina

Matka s dítětem v náručí. Tajemství přetrvávání života v rodině. Nataalka sousedka.

Obraz 8 - Očista

Tři ženy v prostoru očisty. Voda jako živel zjevuje tajemství ženské duše.

Obraz 9 - Absence vztahu

Nuda, rutina, opakování. Život zprostředkovávaný televizními zprávami.

Obraz 10 – Prázdnota

Rozlehlý pustý pokoj a čekající žena. Prázdnotu naplňuje čekání.

Obraz 11– Nevšednost všednosti

Dvojice do poslední chvíle drží denní rituály, hlídá strukturu života.

Obraz 12- Hostina

Pospolitost a sdílení, život a divadlo jako dar.

Zveřejněné soukromí

Osobní příběhy, soukromí, zveřejněné formou autobiografické, autoetnografické či autoarcheologické performance je v současném divadle jednou z inovačních strategií. Není to však jen umělecká metafora, ale i způsob divadelně-antropologického zkoumání intimního tématu. Průnikem do soukromí divadelník hledá konkretizaci tématu člověka jako společností řízeného mechanismu, a jindy zas jeho groteskního boje s větrnými mlýny.

Všeobecné zveřejňování intimity v médiích burcuje však i obranu, divadlo apeluje na diváka, aby si ohrožené soukromí hlídal, obdivuje soukromí jako jedinou jistotu a bezpečí. Odhalená realita je tedy ambivalentní, fascinující a magická. Ve společnosti, kde všichni hrají své role, je realita domova vzácností. V takovém kontextu je zveřejněná osobní zkušenost rozpouštědlem hranice mezi soukromým a veřejným. Není to ani ztráta, ani zisk, ale obojí zároveň.

Z toho úhlu pohledu jsem vycházela, když jsme v jednotlivých prostorech domu začali pracovat na vlastních rituálech. S každým z herců jsme v dané situaci zkoušeli najít denní rituály jako možné obrazy pulsování života. Měly svou individuální jedinečnost, souvislost s prostorem, i širší, odosobněný význam, který promlouval o vlivu prostoru na nás. Vstupovali jsme do domu se svými autentickými zálibami, starostmi, samotou, intimitou, a dům to přijímal nebo

odmítal; tak vznikaly jeho možné příběhy. Pokaždé to byl trochu jiný příběh; záviselo to na dnu, na herci i na jeho kolegovi - divákovi, který přišel právě na konci toho určitého dne ze svého časoprostoru do časoprostoru domu. Vzájemné prolínání vnějšího – běžného života a vnitřního světa - vystěhovaného domu, tvořilo nový dům, možný dům jako naše dílo.

Dům jako partner divadelní hry figuroval jako metafora domova, i jako konkrétní místo, na kterém se zjeví příběh první lásky, zákoutí dětských her, tajemných ozvěň, umírající babičky, místo, kde nás osloví estetický zážitek staré pražské architektury. Každý z tvůrců si mohl dům "adoptovat" a uložit do paměti po svém.

3.4. Tělo domu a smrt



Rakev domu a pozustali

Domy jsou plné vrstev života. Mají zvláštní magickou moc, duch místa vyvstává z hmotných i nehmotných věcí jako jsou tvar, struktura, světlo, barva. Tyto prostorové komponenty modulují esenci každého místa a určují pobývání člověka v něm. Divadlo, které hledá možnosti pobývání ve světě, objevovalo v mikrosvětě domu konkrétní postavení člověka. Náš dům jako intimní místo - domov „umíral“ postupným odlupováním vrstev soukromí, aby se z něj stalo veřejné místo – hotel. Performance probíhala po 607 dnů a byla loučením s domem, tím se přibližovala rituálům. Záměr objevil formu, forma vytvořila příběh i specifický pracovní přístup a vtáhla kontext.

Jedním ze silných kontextů pro nás byla smrt jako nový mýtus, který paradoxně vyrůstá z popírání smrti fiktivními obrazy nesmrtelnosti. Smrt už nechápeme jako přirozené završení života, ale vytváříme různé napodobeniny a simulace života, které však vytvářejí mrtvolnost. Do divadelního prostředí

vstoupila smrt "smrtí autora", postavy, klasické scény, pevného tvaru. Tématem smrti se moderní umění zabývá z úhlu redefinice tělesnosti, místa a identity. Současný tvůrce, zavalený zprávami o smrti, válce a násilí, které člověka zbavují identity i místa v životě, se ptá, jak se s nimi vyrovnat a jak na ně reagovat.¹⁷ Eugenio Barba v tom smyslu pokládá divadlo za učitele, který se divadelníka ptá, kde je jeho místo v relaci se světem.¹⁸

Díky námaze, s jakou zjišťuje příčiny a důsledky a navrhuje řešení, může herec vlastním tělem podávat zprávu, že kdyby člověk přestal být loutkou, ovládanou různými sociálními hrami, mohl by svět, ve kterém žijeme, vypadat úplně jinak. Moderní divadlo toto téma rozehrává a ukazuje na zdroje života vycházející z vůle pro život. Ve svém divadle paměti Kantor předvedl smrt jako učitele života a paměť jako sílu, která život a smrt spojuje.

Jedinečnost okolností, v nichž vnímáme místo-prostor, nabízí jeho interpretace. Když jsme se o budoucím osudu domu dozvěděli, inspirovali jsme se rituálem loučení se zemřelým, který jsme poznali tam, kde ještě naplno působí. Komunita se o mrtvém dozvídá nejvíc často až ve dnech kolem jeho úmrtí, když na něj všichni vzpomínají a vyprávějí si příhody – kousky společného života, který se teď dovršuje. V tradičních kulturách se chápání smrti opírá o přírodní cyklus a každá etapa života má svou "sklizeň", která se v přechodových rituálech polidšťuje. Loučení zahrnuje odloučení a sloučení, smrt jednoho působí zrození dalšího. Je to způsob, jak měřit čas, ale především jak rozumět životu a své úloze v něm. Divadelní rituál vznikl v konkrétním místě a čase, které jsme si nevybrali, jako si nevybíráme, kde a kdy umřeme. Když osud udeřil na dům, skupina herců, tanečnicků, výtvarníků a hudebníků se s ním loučila zkoumáním jeho skrytých významů.

Dům jakožto prvotní svět vytváří a odráží vnitřní život člověka. Schody, sklep, půda, patra vyvolávají a mění stavy duše - od nevědomých sfér nejnižších prostorů až k vědomým a transcendentním místům nejvýše pod střechou. Dům-tělo s útroby, se svými prostorami-orgány, dostal od nás jako prostor- objekt v roli umírajícího subjektu.

Absence života znamená smrt, absence smrti znamená život. Jako lidé jsme využívali výjimečnou schopnost divadla vyplnit absenci života. Po vzoru rituálů jsme umírajícímu domu věnovali dar v podobě své akce, tělesnosti, tepla,

¹⁷ Skupina Rafael Stanzio obrazy denního násilí vytváří na jevišti a povznáší je do estetického tvaru.

¹⁸ Barba, Theatre, Solitude, Revolt,.. op.cit. s. 42.

života. Z toho důvodu jsme opomíjeli konkrétní dějiny domu a soustředili se na poznávání znaků, které tvoří místo místem. Četli jsme jeho naakumulovanou paměť z hmatatelných i nehmatatelných, viditelných i neviditelných podnětů zapsaných ve zdech, schodech, dveřích, oknech a trámech. Z nich bylo možné přečíst mnohem víc, než jsme si mohli předem představit a jen vizuálně, očima se dozvědět.

Lidské tělo už svým tvarem připomíná strom, jako součást přírody spojuje zemi s nebem, jeho orgány jsou odrazem některého z archetypů. Ekvivalentním obrazem je dům jako strom života - střed světa. Dům a lidské tělo spojují tyto společné funkce.

3.5. Tělo v těle – hercovy otázky

Dnes znovu poznáváme dům hmatem. Se zavřenýma očima si do těl nabíráme další vrstvy paměti domu. Jsme uvnitř jeho mohutného těla. Dotýkáme se ho a on se dotýká nás. Anka má na tváři otisk modré stěny, chodí, jako by měla plnou náruč čehosi. David má dlouhé prsty obalené hlínou, Karolína nese pavoučí síť. Tomáš leží na mramorové desce u okna a pokouší se dosáhnout na něco venku. Ula a Ewa konečky prstů přejíždějí po světle, které přes škvíry prosvítá na půdu. Anička zešedivěla od omítky padající ze stěny a spokojeně se houpe na zábradlí. Ewa chytá na tvář kapky jako sprchu z mokré košile. Jose stojí proti zdi jako by s ní rozmlouval tajemnou řečí, Markéta před bytem Tessingerových ohmatává a pokouší se otevřít pevně zavřené dveře, zvoní a nikdo se neozývá. Zrak obrazy hmoty pojmenovává, ale ruka je zná.¹⁹

Když herec vstoupí do prostoru s tak silným *geniem loci* jako byl dům v Petřínské 20, zatouží obydlet ho svou akcí, udělat něco výjimečného, neopakovatelného. Všichni účastníci rádi vzpomínají na první den pobytu v domě, kdy jím bloudili a o tom, co by se tam dalo vytvořit, jen snili. Vědomí prostoru je jednou z nejstarších vrstev lidské bytosti a tělo je sběrným místem, svědkem a průvodcem té zkušenosti. Nejprve vnímáme svět jen tělesným prožitkem, poznáváme jej a rozumíme mu, i když ještě nemáme žádné pojmy. Žít tělesně znamená žít v prostoru a prostor světa se v našem fyzickém prostoru rozevírá.²⁰ Tělo je jakousi mapou žitého prostoru a herec/ tanečník tu mapu dokresluje zkušeností nových míst, jejich obýváním, vnímáním, cítěním.

¹⁹ Bachelard, G. Voda a sny, s.7.

²⁰ Patočka, Jan: Tělo, společnost, jazyk, svět, op.cit. s. 27-28

Rozhodnutí nehledat inspiraci ve faktografické minulosti domu nám umožnilo sledovat jiné stopy a zaměřit se na poznávání života domu vzájemnou intenzivní "tělesnou" výměnou. Byla to naše cesta, jak dům obýdlit. Práce se soustředila na smysly - dotyk (voda, prach, stěna, hlína, vzduch, dech, oheň), vůně (suché listy, omítky, vlhko sklepa, akát, prádlo), chuť (pomeranče), sluch (holubi, voda, vítr, ozvěny). S konkrétními fyzickými úkoly - dotýkat se a být dotýkán, být tělem v těle, naslouchat zvukům, hlasům, tvaru, materiálu, barvám, světlu, živlům domu - se herec vydával na cestu domem a dům jej zasvěcoval.

Na rozhraní mezi „dotýkat se“ a „být dotýkán“, mezi kůží a povrchem, jsme se s domem sblížovali, dostávali jej pod kůži. Zkoumáním viditelných a neviditelných detailů, stimulací vnitřních a vnějších vjemů, se rozvíjí bdělost vůči podnětům, práce s konkrétním materiálem, zvukem, světlem, teplotou nebo vůní, což umožňuje, aby mne „to druhé“, „to jiné“ prostoupilo. Takhle se po základních bodech prověřovala fenomenologie vnímání a herecká antropologie v těle herce jako v domově prožitků. Hranice těla a hranice domu se vzájemně ovlivňovaly a jako by se to ukládalo v jejich útrokách. Setkání však probíhalo i na úrovni setkání s tvářností „druhého“. Skrze druhého a v něm poznáváme nejlépe sebe; objevování domu a sebeobjevování domem probíhalo v tichu, po spirále rozvíjené zkušenosti vnímání, která měla ekvivalent ve spirálovém schodišti domu.

Butó tanec na prapůvodních smyslech lidského těla postavil celou filozofii tančícího těla. Tanaka a butó tanečníci přijímají dotyk kůží za nejstarší lidský smysl. Je to místo, odkud pramení tělesné cítění, proto je pro tělo herce/tanečníka rozhodující.

Smyslový kontakt herce proměňuje z pozorovatele v aktivního vnímatele. Vnímání je most mezi tělem a světem. Dům nám umožnil slyšet barvy a obrazy, vidět a malovat zvuky, vnímat krajinu domu i svůj okolní prostor celým tělem - vyzkoušet jedinečné tělesné schopnosti synesthesie. Práce s vjemy probíhala v šeru na přelomu dne. Šero je pomezí období, kdy se věci proměňují, mizí konkrétní kontury a odhalují se v jiné podobě. V rituálech je soumrak hranicí světa viditelného a neviditelného, světa pozemského a zászvětí. V tom čase bylo možné být svědkem prolínání času přítomného, minulého a budoucího.

Dotyk je také fyzické sebeověření v určitém místě. Musí se proto objevit na začátku práce, aby později mohl být opuštěn. Zůstává v těle herce/tanečníka jako otisk zkušenosti. Dům se nás dotýkal a tak předával svá tajemství.²¹

21 Dotýkání obsahuje prvek reciprocity. Všechno, co se dotýká, je nebo alespoň může být

I ve všech částech rituálu loučení se zesnulým má dotyk zásadní roli. Má "oživující" magickou funkci. V prvotním porozumění se moc předává dotykem, moc dotýkaného přechází na toho, kdo se dotýká, a tím zajišťuje jejich spojení i po odloučení. Zároveň ale dotyky živých předávají zesnulému život, jak nám vysvětlovali účastníci obřadů, při nichž jsme byli; zajišťují mu nesmrtelnost. Tuto zkušenost jsem užívala v domě: jde o vzájemnou životodárnost.

Když Tadeusz Kantor mluví o divadle paměti, myslí snad na konkrétní autentický dotyk minulosti, uchovaný v paměti těla, možná ale jen na obraz, který vyvstává ze šera a vstupuje na jeviště mysli. Herec však potřebuje pracovat s oběma druhy dotyku minulosti jako s neviditelným materiálem, který čas vynořuje z paměti.

Slepotá. Jak už jsme poznali v kapitole o butó, práce ve tmě nebo v šeru rozvíjí smysly. Bez zkušenosti tmy se nedá porozumět světlu. V práci herce/tanečníka je tma metaforou tvořivosti.²² Procházení domem se zavřenýma očima vedlo k eliminaci zrakových klamů, motivovalo k pronikání pod povrch viditelného a k objevování nitra domu na pomezí viditelnosti a neviditelnosti.²³ Ze slepoty si každý vybíral neviditelné kousky příběhů a ve své akci je zviditelňoval. Jorge Luis Borges ze zkušenosti smířování se s vlastní slepotou vytěžil dar: „*Žiju v paměti (...) básník má žít v paměti vždy, protože konec konců, co je to představivost?(...) Řekl bych, že představivost se tvoří z paměti a zapomnění. (...) Dar slepoty vám dává možnost pociťovat čas jinak než ostatní lidé (...) musíte nechat čas, aby žil vás.*“²⁴

Pro hereckou práci je důležité uvědomovat si psychosomatické stránky lidské existence, vnímat celou svou tělesnost.²⁵ Zkoušení v reálném prostoru obnovuje přirozené zakoušení celé skutečnosti na mnoha úrovních. Takto narůstající zkušenost má potenciál vytvořit mezi hercem a divákem magickou mimesi. Takový meziprostor, kde proudí porozumění, dokáže diváka vtáhnout do hercova tělesného prostoru.

Zvuk. Zvuk má svou kvalitu, ale rezonuje podle tvaru a hmoty prostoru. Jinak zní v prostoru ze dřeva, z cihel či z kamene. Jinak v prostoru mokřím, jinak v suchém, v prázdném či v plném, plném lidí, nebo hlíny. Každý prostor má svůj

dotýkáno a určuje to způsob jeho bytí, vysvětluje Bachelard citátem z Minkowski E, *Vers une cosmologie*, Payot, Paris 1999, in Bachelard, *Poetika snění*, Praha 2010, s. 214.

22 Hijikata : "There is no way that one can understand the nature of light if one never observes deeply the darkness" in *Butoh: Shades of Darkness*, ed. Masson-Sekine, Tokyo, Shufonotomo, s. 189.

23 Tyto principy v mnohem intenzivnější formě používám při dílnách na Letní škole v Černé Hoře.

24 Borges, J.L. : *Zrcadla jsou zvláštní věci*, Odeon, Praha 1989.

25 Viz Merleau-Ponty, M. *Viditelné a neviditelné*. Oikúmené, Praha 2004

charakteristický zvuk a ozvěny, rezonuje podle hmotnosti prostoru, ale vnímáme i mimoprostorové či snad kosmické vibrace, jejichž součástí jsme. Jedna z účastnic chápala zvuky domu jako jeho řeč. Vysvětlovala mi: *"ten dům mluví.(...) Když člověk jde, tak se odrážejí jeho kroky, ale to není zákon odrazu, ten dům mluví, my mu dáme slovo nebo krok, a on skrze to mluví. Nebo když jsi na nás pouštěla tu vodu..."*

Dům promlouval z ticha. Oděloval klid vnitřku od rušného vnějšku. Ticho zní úplností, je plné potenciálního dění.²⁶ Pobízelo nás, abychom porozuměli principům probouzení a umírání obrazu. Ticho domu bylo prostředím, z něhož se rodil obraz. Při vnímání zvuku jsme z toho ticha vycházeli a naslouchali, jak dům promlouvá. Zkoušeli jsme si jen pomocí zvuku a ozvěny představovat, kde jsme, jak velký či malý prostor to je, jaký má tvar, kouty a zákoutí, kde zvuk mizí a prostor končí. Poznávali jsme, jaký zvuk se z prostoru ozývá a jak doznívá, naslouchali jsme původním zvukům a jen jsme je podpořili v podobě, v jaké už existovaly. Důležité bylo "doznívání". Na něj jsme se zkoušeli napojit. Svůj zvuk jsme dodávali, jen když se měl v určitém jednání zdůraznit rozdíl mezi prostorem a člověkem. Při poslechu hudby nevidomí „vidí“ barvy a tvary, jsou schopni vytvořit obraz zvuku, což pro mne znamená, že slyšet je důležitější než vidět. Obrazy paměti musíme zaslechnout její ozvěnou.

3.6. Herecká práce

Herecké akce v domě vycházely ze základních situací jedince v prostoru a ve světě. Byly to konkrétní obrazy osobních rituálů. Vycházely z jednotlivých fyzických prostorů, v nichž rituály zúčastněných herců dostávaly dodatečný význam a odstín a sdělení plynulo z napětí mezi prostorem a člověkem.

Člověk se v site-specific odosobňuje. V domě byl jen jednou ze stop života, pozůstatkem minulosti, který se jako v pohádkách probouzí jen kouzlem. Nás mohl "probudit" a oživit teprve návštěvník. Jednotlivé obrazy začínaly z tzv. zamrzlé situace rozsvícením a končily tmou. V osvětleném čase se z nich vyvíjely situace, jejichž význam vznikal jednáním. Z hereckých akcí, jak následovaly jedna po druhé, vznikala skládanka života, která se jako lidský příběh mohla odehrát v jakémkoliv domě, státě, v kterémkoli kulturním prostředí. Opakující se a často zacyklené jednání akcentovalo rituálnost akcí.

²⁶ Brook mluví o tichu jako o posvátné chvíli proměny neviditelného ve viditelné, která je plná nevysloveného, ale také jako o riskantní chvíli, kdy se zviditelněné může stát falšováním neviditelného.

3.6.1. Přítomnost

Jak ale pracovat s odosobněností, když pro každé divadlo je nejdůležitější otázka přítomnosti, a když právě pro site-specific je přítomnost klíčová k pochopení, proč je akce přenesena mimo divadelní prostor? Být přítomen znamená být umístěn. Divadlo mimo divadelní budovu hledá své umístění v sociální interakci. Tělo herce jako živé tělo divadla vystupuje navenek – před diváky a jednáním v reálném prostoru a čase přímo stimuluje prostředí.

Přítomnost zahrnuje širokou škálu kategorií, kterou se pokouším pochopit. Hercova přítomnost je nejvyšší hodnotou jeho řemesla, jak dodnes dokazují herci-mistři tradičních forem východního divadla. V přítomnosti je obsažena pravda, bdělost, schopnost soustředění, spolupráce a vnímání. Je to bytostné nasazení, které v určitém bodě dějin divadla herce povýšilo na „svatého“, protože svou totální angažovaností překročil hranice falešné existence. BYL celou svou bytostí, odhalil se divákovi jako úplná bytost z masa a krve. Chtěl odělit divadlo od masového umění, čelit přicházející době spektaklu. Divadlo mělo být pravdivější než životní polopravdy a herec chtěl být poslem „úplné pravdy“. O čtyřicet let později, kdy je všechno kolem tak odhalené, že to vyvolává přesycení a nudu, musíme užít novou strategii: objevovat přítomnou autenticitu a bezprostřednost v perspektivě doby, ve které žijeme.

Site-specific představení tvořené výtvarníky popírá herectví; sebeinstalace je druh hry, mime. Divadelník může v této formě znovu vidět paradox hereckého řemesla. Právě site-specific nejlépe odhalí nepravdivost herce. Je to hlavně kvalitou přítomnosti. Méně je více, desubjektivizace a neutralita prospívají. Neznamená to vzdát se hereckého řemesla, ale naopak, znovu je zhodnotit. Je uloženo v těle, jen je třeba ten poklad oprášit a konfrontovat s prostorem. Mnozí performeři se domnívají, že stačí jednat. Ale je třeba i BÝT. Jak říct adeptovi, že tam není, když tam fyzicky je? Už v Japonsku jsem pochopila, že neviditelnost a nehybnost jsou věrohodné, jen když se jich dobereme soustředěnou prací. Spontaneita a neutralita jsou nejtěžší část hereckého řemesla. Butó tanečník říká, že může zpřítomnit obraz, jen když se „oloupe“, když odbourá z těla, co mu překáží. Jen tak se může stát sebou, být tělem a tak zpřítomnit skutečnost.

Herec svým bytím nejenom obydluje prostor, ale bezděky i vypráví příběh. Děj vzniká sám souzněním mezi člověkem a reálným prostorem. Není třeba

zakrývat jej dodatečnou fikcí. Stačí sekvence, miniakce, aby vznikl příběh, protože aura reálného prostoru, pokud si ji herec uvědomuje, posílí jeho autenticitu. I bezradnost nedozrálého performerera je vzácná pravda, také vypráví příběh.

Nedostatek přítomnosti, neautenticita herce/tanečníka prostor spíše narušuje. Když akce trvá minutu, neznamená to, že je méně cenná než ta, která trvá dvacet minut. Často vyžaduje víc trpělivé práce, protože minimalismus a detail potřebují úplnost. Nemůžeme se ukrýt do délky jednání ani do expresivity, potřebujeme jen být doopravdy. Herec divadla nó označuje přítomnost slovem *tameru*, které znamená schopnost držet energii uvnitř. Mohli bychom to chápat jako uvědomění si centra, ze kterého se rozprostírám do prostoru. Herec divadla nó rozlišuje situovanost energie do prostoru a do času; tři desetiny akce probíhají v prostoru, sedm desetin v čase.²⁷

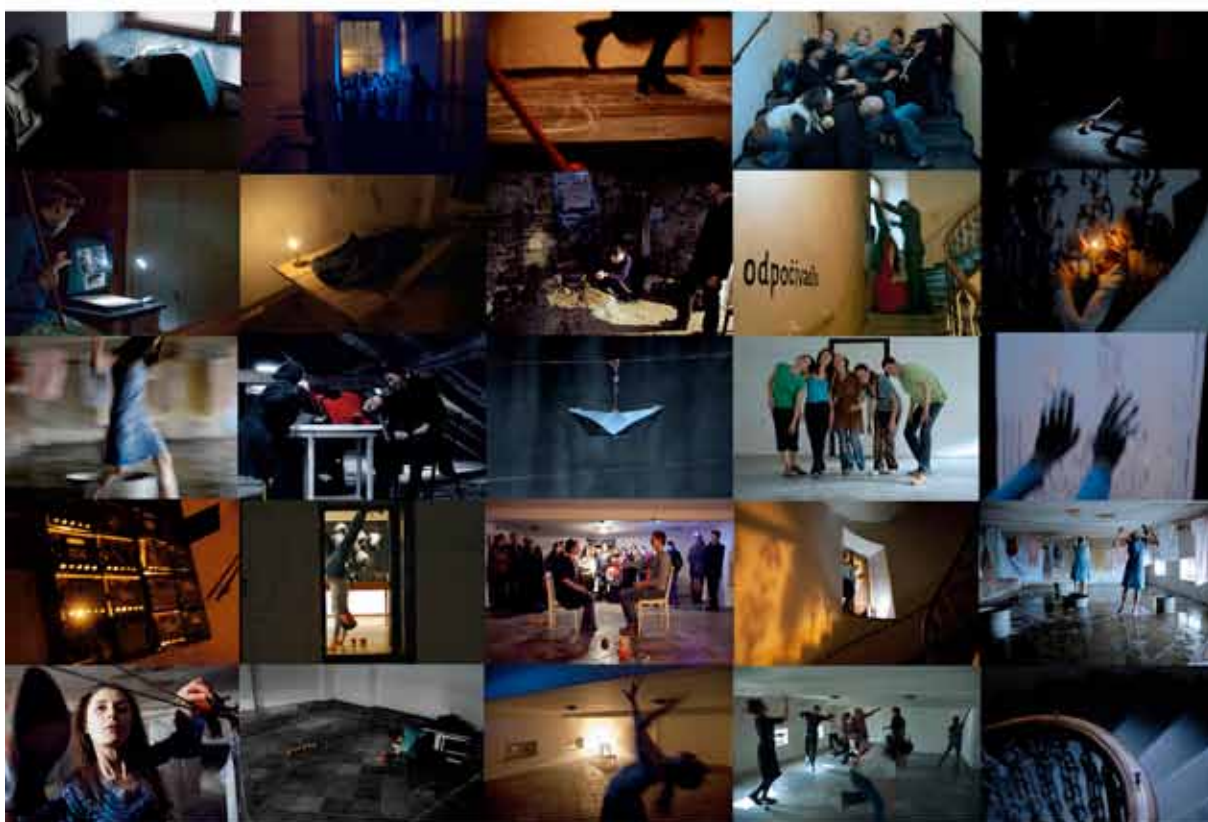
Reálný prostor je prověrkou hercovy přítomnosti; někdo doufal, že se z té zkoušky vysvobodí a zastře svou nepřítomnost s mou pomocí, díky „režijním figlům“. Když jsem to v našem projektu odmítala s tím, že scénář je jasný potenciální příběh, jen je třeba ho bytostně naplnit, docházelo i k nedorozumění. Ale jen když herce vede reálný prostor jako Ariadnina niť neviditelným prostorem, když se ho skutečně týká a dotýká vodou, teplem, vlhkem, vůněmi, zvuky, ověřuje jeho přítomnost a tím mu otevírá tělo, ukryté pod kůží. Herec může eliminovat zbytečnosti a hmatatelná skutečnost mu při tom může pomáhat, může stimulovat paměť k procesu odloupávání nánosů a můžeme tak dojít až k bodu nula - do přítomnosti.

„Musíme si uvědomit, že naše tělo JE životem“, psal Grotowski, „že do celého našeho těla jsou vepsány veškeré zkušenosti. Vepsaly se do kůže a pod kůží, od dětství až po přítomnost (...). Tělo-život je cosi hmatatelného. Když se v divadle říká: prosím, vzpomeňte si na nějakou důležitou chvíli svého života, - a herec se snaží zrekonstruovat vzpomínku, tělo-život setrvává v letargii (...) Když však svému tělu dovolíte, aby hledalo to, co je intimní, to, co v intimitě dělalo, dělá, chce dělat (namísto nucené realizace myšlenkami předem přivolaného obrazu vzpomínky), tělo hledá, zkoumá: někoho se dotýkám, zadržuji dech, něco se ve mně zastavilo, (...) je v tom vždycky setkání, vždycky někdo druhý, tak či onak přítomný, zprostředkovaně nebo bezprostředně ... a objevuje něco, čemu říkáme impulsy. Nedá se to zachytit slovy, ale když říkám TĚLO, říkám ŽIVOT...“²⁸

27 Barba, E. op.cit., s. 64-67.

28 Grotowski, Jerzy. Co bylo. In Texty – teatr laboratorium 3, Pražské kulturní středisko a Městská knihovna v Praze, s. 187-88, ed. a překlad Jana Pilátová.

Site- Specific performance *Dočasně v provozu -607 dnů*, která probíhala v různých formách od listopadu 2008 do července 2010



(foto D.Dragin, Bjoern Steinz, archiv Bart)

Toho jsme se snažili dosáhnout. Potřebovali jsme to, protože jsme hledali organický základ pro svou souhru a naší inspirací pro proplétání dějů v domě byl princip synchronicity. Jung tím pojmem označil kauzálně nevysvětlitelná setkání dvou nebo více událostí v čase, které na úrovni prožívání získává smysl a je možné, jen když jsme s to zachytit impulzy skutečnosti. Jádro takto smysluplné nevysvětlitelnosti mělo spočívat v pulsování živých těl, našeho života v těle domu – v naší přítomnosti.

3.6.2. Odpor prostoru

Abychom Dům, našeho protagonistu, neumlčeli, aby nepřestal promlouvat, hleděli jsme se zbavit nepatřičné herecké exprese a soukromého prožívání, být domu partnerem. Přišli jsme ale na to, že v domě byla místa, která se našemu partnerství vzpírala. Takovým prostorem byla půda. Po dobu trvání našeho divadelního rituálu jsme nejméně čtyřikrát úplně změnili koncept akce. Začínali jsme achymistickým dramatem Fernanda Pessoai. Následoval koncept instalace pavoučí sítě a loutka. Pak tichá chůze a stíny. Nakonec to byl obraz ženské písně o vodě plynoucí krajinou půdy a splétající nitky času domu s osudy obyvatel. Půda testovala autenticitu akce a zvýrazňovala naše nedostatky víc než jiná místa domu. Je těžké vysvětlit to, ale bylo to evidentní. Někdy se každé "chování", gesto, pohyb, zdá být navíc, působí agresivně a vyumělkovaně.²⁹

Je složité vysvětlit to herci racionálně, aby neměl dojem, že neuznávám jeho práci. Pokaždé jsme na ten problém narazili, když jsme začali vybírat, co je lepší, když jsme začali redukovat materiál (individuální etudy), ze kterého se komponovaly akce. Herec sám většinou cítí, že něco nejde, a v tu chvíli se vrací k tomu, co zná, v čem si je jistý, a upadá do stereotypu, který dusí impulzy reálného prostoru, i hercovy schopnosti. Jen kvůli neschopnosti zbavit se návyku a vzdát se "herectví" se dostáváme do začarovaného kruhu. I když "máme" vzácný čas a prostor, padají do studny našich nevědomých potřeb. Často až v reálném prostoru zjistíme, že evropský herec nemá čím konkurovat autenticitě a auře prostoru, plného významů.

Hercova tělesnost musí být součástí místa a hrací plochou zároveň. Každý pokus o virtuozitu v takových okolnostech selže. Znamená to objevit další

²⁹ Odpor prostoru nás donutil pracovat denně s redukcí, zkoumat jak být prostorem.

aspekt tělesnosti: zabrzdit své "vyjadřování", objevit herecké bytí, které se nad prostor nevyvyšuje. Vzhledem k tomu, že na klasickém jevišti se prázdný prostor snažíme za každou cenu zabydlet, nutnost být herecky neviditelný ale prostorově zviditelněný byla v domě pro všechny složitým úkolem.

Jeden z nás byl "průvodcem" diváků v domě; měl snad nejtěžší úkol, a přece měl pocit, že není dost zaměstnán. Zsvěcoval naše návštěvníky do tajemství domu. Baterkou - čelovkou však neměl prostě svítit, ale svým pohybem, hnutími hlavy, měl vnášet světlo - odhalovat akce. Měl vést diváka k odhalování pravdy domu a na něm záleželo, jak přesný zážitek zůstane v paměti návštěvníků.

My ostatní jsme řešili napojení sítě mezi sedmnácti přítomnými body - herci. Každý byl jedním jejím uzlem - tělem v těle domu. Zjišťovali jsme, nakolik vážeme svou přítomnost na to, že něco nebo někoho vidíme. Procvičovali jsme, jak být spolu, úplně u sebe; ukázalo se, že ani to, že cítím dech druhého, mi nemusí pomáhat s ním opravdu být. Celek skupiny je organismus a každý přispívá k jeho zdraví svou přítomností. Když v některém bodě chybí, část organismu chřadne. Rozlehlý prostor domu kladl na herce obrovské nároky, aby svou přítomností i dům oživil jako organismus, aby jej nenechali ve stavu „objektu“.

3.6.3. Čas

Tělo je jako kotva hozená do přítomnosti, a přítomnost tkví v aktuálním stavu těla. V domě herec tvořil v reálném čase, obýval jej, transformoval a byl za něj odpovědný. Jednáním zpřítomňoval více časových rovin: minulost, budoucnost a přítomnost. Bylo zajímavé, jak místa, v nichž se častěji zkoušelo, ožívala, a jak ta méně navštěvovaná jako by byla stále strnulejší, jako by uvázla v nějakém bodě času.³⁰ Vnímání vytváří vnitřní časové vědomí. Když se čas domu začal dostávat do těla herce, herec se stal pro dům pramenem života. Naslouchání zvukům domu, cítění jeho vůní, tepla, vlhka, přitahovalo do jeho blízkosti živly a vyvolávalo v herci živelnost. Kontinuita pobývání v prostoru se herci odvděčila odhalováním dalších vrstev času, které smysly objevovaly přímo v hmotě. Zapsala jsem si: *Jdeme spolu, jeden k druhému připoutaní částí těla, a prázdnotu zaplňujeme hmotou.*

³⁰ „V tradičním divadle je rytmus nutný nositel emocionality, ale u site-specific si můžeme dovolit „stav bezrytmí“. Emocionalita zde nebývá hlavním cílem (...), spíš vedlejším účinkem volby místa a činnosti.“ Václav Cílek, Antropologie prostoru. In Divadlo v netradičním prostoru, performance a site-specific, AMU, 2010, Praha, s. 217

Jako vlny řeky se ženeme vpřed a tvarujeme další plynutí "přerušného" času života domu.

Henri Bergson v analýze vztahu hmoty a paměti tvrdil, že tělo je rozpjaté v prostoru mezi hmotou, která na ně působí a hmotou, na níž působí. Přítomnost je čas, který nás podněcuje k činnosti a spočívá ve vědomí, které mám o svém těle a z něj; přítomnost je sensomotorická. Je zároveň počítkem a pohybem. Zakoušené počítky se týkají jednotlivých tělesných míst, a každý počitek je výsledkem řady elementárních záchvěvů. Co z té situace zůstává, je obraz, uchováající latentní vzpomínku. Bergson chápe přítomnost jako postoj, který máme ke své bezprostřední budoucnosti.³¹

V našem projektu se časové roviny prolínaly, dotvářely i ovlivňovaly. Akce je propojovaly do proudu. Přítomnost páru ze sklepa měla ozvěnu v přítomnosti páru lidí v pátém patře. Minulost na chodbě ovlivnila přítomnost v prádelně. Touha v pokoji plném očekávání zvala budoucnost do přítomnosti. Průvodcem herců v prostoru se stal čas a oni byli jeho médiem.

Herec v reálném prostoru vnímá změny tvarů, zvuků, vůní, světla. Jejich vnímáním sleduje plynutí času zevnitř i zvenčí a nachází stopy plynutí, osobní "znaky"- své ztracené vzpomínky. Je to čas setkání, vzájemného sdílení – moment vztahu herce s prostorem. Reálný prostor se ale přičí, upadá do strnulosti nebo se zas mění nezávisle na herecké intervenci. Herec zde poznává, že to, co umí na prázdném jevišti (rychle fixovat a dobrat se jistoty), v reálně proměnlivém prostoru neplatí. Zde zůstává v pomezí sféře inicianta. Situace mu brání usadit se, nutí ho, aby se poznával a objevoval nová "pravidla hry". Je zapotřebí rozpustit pevný čas, vnímat ho v realitě místa a měnit se spolu s ním. Souhra s prostorem umožní jen odpoutání od norem jevištního chování.

Dům byl naší sítí na lovení času a místem, kde jsme se tvorbou zpřítomňovali. Bergson vysvětluje, že žitá přítomnost je kategorie, která má trvání, zasahuje nejdřív do minulosti, a pak do budoucnosti.³² Čas jako tikající hodinky však odměřoval dny, kdy jsme v domě mohli ještě žít a tvořit.



31 Bergson H, op.cit. 103

32 tamtéž s.102 -106

3.7. Skupina



Trénink skupiny v domě, jaro 2009

Na chodbách i ve všech vybydlených prostorech mrzne. U nás v pokoji to topení také nezvládá, ale místnost je plná lidí, vaří se čaj, kakao, káva. Dívky z půdy zpívají píseň o vodě. Vytváříme zástup a se zpěvem procházíme společně po schodech domu od tmavých koutů sklepa až na půdu. Teplá pára našeho dechu zaplňuje prázdnotu a ohřívá studené stěny domu. V domě se stal zázrak, zrodila se skupina. 12.02.2009.

3.7.1. Prověrka skutečnosti

Když v roce 2008 divadlo v domě vzniklo, vytvořili jsme komunitu pro loučení s domem. Vyprázdněný dům znovu obydli mezinárodní skupina, založená na čistě dobrovolné a nehonorované kreativní práci. Naše profesní angažování nebylo pod nátlakem výsledků, bylo odměněné jen zkušeností, jakou si kdo odnášel. Herec mohl užít daný čas ke svým životním cílům, ke zkoumání a vyjádření vlastního bytí, k poznávání svého přístupu ke světu. Byla to tvůrčí dílna, kde jsme si ověřovali své představy o domově hmotném a nehmotném, o identitě a paměti, i o divadle.

Omezená doba trvání projektu (předpokládaný měsíc práce a jedno veřejné provedení) byla limitovaná plánovaným začátkem bourání, což předurčilo náladu skupiny. Byl to napínavý boj s časem, který mezi námi vytvořil zvláštní, až sváteční atmosféru. Protože na společnou intenzivní práci nebylo možné kromě víkendů najít a sjednotit termíny, zkoušeli jsme mezi tím v jednotlivých prostorech individuálně. Pracovalo se zde denně od rána do půlnoci, někdy déle. Centrálním místem setkávání byl náš byt.

Obvyklému zkoušení v sále divadelní budovy dává pevnou strukturu a pravidla jasně vymezený prostor a čas, který je "povinný", zatímco mezi účastníky tohoto projektu byly hranice chování posunuty "nepovinností". Každý ze svého povinného denního programu ubral, kolik mohl, ve prospěch společné práce; setkávání v domě se postupně stávalo úlevou od všedního stresu a příležitostí sdílet profesní i soukromé starosti. Bylo jasné, že tu něco funguje jinak. Mezi kolegy se s každým dnem setkávání prohlubovala rodinná atmosféra - i s běžnými nesnázemi všech "domácností". Jedni v domě zkoušeli, druzí odjížděli a přijížděli, v našem bytě se připravovali u čaje, svačiny, oběda či večeře. Nepřesnost příchoďů a odchodů, nedodržování časového harmonogramu bylo běžné.

Napřed mě to znervózňovalo. Pokoušela jsem se vysvětlit si to různě a přijala jsem to jako způsob práce za daných okolností, kdy si lidé prostor osvojují pobytem v něm i mimo rámec zkoušení. Průběžně jsem si uvědomovala, že sdílení tohoto druhu částečně nahrazuje chybějící čas na poznávání se, který při přípravě inscenace v sále získáváme intenzivním tréninkem a zkoušením. Spolupobývání s druhými je vždycky sdílením světa; v takovéto atmosféře vznikala z lidí, kteří se neznali, komunita.

Individuální zkoušení byla jediná přijatelná možnost pro všechny zúčastněné. Ukazovalo své výhody i nevýhody. Herec, který měl vyhrazeny individuální hodiny s režisérem, mohl věnovat maximum tohoto času sobě a svému příběhu. Na druhou stranu si ale musel uvědomit, že je jedním mezi ostatními. V řetězci zkoušek to znamenalo, že před ním a po něm zkouší někdo jiný. Musel proto být na zkoušku připravený, aby co nejlépe zužitkoval svůj čas. Stačilo, aby se jeden opozdil, a čas na zkoušení dalších se tím zkracoval. Chápala jsem nezkušenost herce, který je v civilním povolání prodejcem dentální techniky, když mi volal, že se vrátí z výletu později a na společnou zkoušku dorazí s hodinovým zpožděním, ale bylo mi zatěžko chápat to v případě studentky divadelní školy. Specifické pro náš projekt bylo, že shromáždil mnoho zájemců (téměř třicet na začátku, do konce vydrželo sedmáct) z různých oborů, z různých kultur, na různých úrovních zkušeností, od naturščiků a začátečníků až k profesionálům. Postupem času nás víc a víc propojoval společný cíl.

Praxe den za dnem potvrzovala pravidlo, že divadelní práce potřebuje jakožto dílo skupiny dodržování pravidel a struktury. Řešila jsem to pěstováním

odpovědnosti, samostatnou práci herců na zadaných úkolech. V rámci už postavených základů příběhu měl každý úkoly, na kterých si mohl zjišťovat a zkoušet, jak prohloubit svůj příběh. Ne každý z účastníků však uměl a chtěl využít tvůrčí svobody a vyzkoušet si něco sám. Většina se raději spoléhala na režijní vedení. O něco jednodušší bylo, když na příběhu pracovala dvojice nebo trojice, kde lidé mohli být jeden druhému oporou, inspirací a vzájemně se motivovat k opakování improvizací v prostoru.

Každá divadelní skupina, a zvláště ta nepevná, prochází v průběhu tvorby vlnami proměn. V té naší bylo možné sledovat několik konkrétních vývojových etap. Bylo to samotné formování skupiny, zahrnující vzájemné poznávání, vytváření komunity, učení se spolupráci. Následovalo období nadšení a brainstormingu, kdy skupinu držel pohromadě plamen tvorby a touha osvojit si nové podněty a způsoby práce v nedivadelním prostoru. Další etapou bylo předávání zkušeností při setkání performerů s diváky. Každá z fází vývoje skupiny měla řadu etap, a každá své nezbytné krizové situace. Dohromady to jsou křehké příčle žebříku, po němž společně stoupáme a jako skupina rosteme.

Růst a vývoj skupiny nikdy nejsou předem danou samozřejmostí. K dosažení určitého cíle má divadlo propracované nástroje, vyzkoušené staletou zkušeností. Patří k nim i normy chování, které vytvářejí skupinovou dynamiku. Každý režisér ví, že velká skupina je pro kvalitní práci rizikem, které vyžaduje zvláštní pracovní přístup, flexibilitu a schopnost vedení. Ale jde o živé lidi a navazování vztahu, vzájemné cítění potřebuje čas na uzrání. Denně jsme řešili kreativní, ale i mnohé jiné životní otázky. Všichni jsme se díky společnému cíli učili každý den základům mezilidských a profesionálních vztahů.

Díky zkušenosti z Integračního programu kreativity, kde jsme s Janou Pilátovou v podobně nehomogenní skupině řešily podobné úkoly, i díky pozdějším zkušenostem jsem věděla, že je nutné, aby se od začátku u každého rozvíjela osobní zodpovědnost za jeho místo ve skupině. Takový přístup formuje účastníka, aby byl schopen dávat a přijímat, aby byl pozorný k ostatním. Je to i způsob, jak zabránit tomu, aby z proudu života skupiny neunikala energie. Pestrost skupiny umožňovala, že se každý od každého mohl něco při práci naučit. Vynikala v tom výjimečnost divadla jakožto nepovinného života, oázy úplnějšího života v běžném životě.

Do skupinové práce každý přišel s vlastní představou a očekáváním, které vycházely z individuálních motivů. Z těchto důvodů mělo i dění ve skupině v pozadí různé dodatečné faktory. Pro mnohé účastníky bylo dostatečným motivem už to, že mohli pracovat v tak pestré skupině a patřit k ní. Pro další to byla příležitost vyzkoušet si nový způsob práce bez povinných výsledků. Někteří v tom viděli možnost vystoupení a intenzivního setkávání se s divákem v jiné časoprostorové rovině. K hlavnímu cíli se postupně přidávaly další, odlišné motivace a osobní cíle. Režisér v takové situaci musí být neustále bdělý a vnímat nuance chování, vědomě pracovat s individuálními odlišnostmi. Změny ve skupinové dynamice jsou jako přítoky malých řek do hlavního proudu. Neuhlídaná změna může působit i konfliktně

V okamžiku, kdy projekt měl být ukončen, se objevila možnost dalšího trvání, protože bourání bylo odloženo. To ovlivnilo přístup k práci u řady účastníků, kteří s takovou variantou nepočítali, ale zároveň se nechtěli další práce vzdát. Projevila se ještě další rozdílnost v motivacích a pohnutkách (z té doby je úvodní citát).

Člověk má sklon si věci idealizovat. První dva měsíce naší práce vypadaly jako svátek. Čas od času jsme si, abychom zvládali prostorovou vzdálenost a zabránili uzavírání se do vlastního pokojíčku, což je u takové organizace práce přirozený vývoj, vzájemně ukazovali a vyměňovali své příběhy. Při tom jsem zažila jedno z největších překvapení. Uvědomila jsem si, jak herec/tanečník soustředěný na svoji práci může být nevšímavý, jak může být kolegovi lhostejným divákem.³³

Proto byla potřeba po prvním, euforickém období upravit pravidla chování ve skupině, aby bylo možné dojít k hlubšímu zkoumání. Byla to zároveň i dodatečná prověrka motivace. Paradoxně se mi za asistenta přihlásil herec naturščik, který tím, že nebyl od divadla, jasně viděl organizační řešení rozporů. Na základě schůzky vytvořil nová sedmibodová pravidla pro pokračování a navrhl je ostatním. Šlo o základní věci: o počet pravidelných hodin zkoušení týdně, upozornění na opozdilce a celkově o osobní nasazení v další práci. Kdo s novými pravidly nesouhlasil, toho jsme museli poprosit, aby práci ve skupině ukončil.

V každé skupině obvykle funguje viditelná i neviditelná interakce a nic není samozřejmost. Martin Buber říká, že jen ti, kdo jsou schopni si navzájem doopravdy říkat Ty, mohou pospolu doopravdy říkat My.³⁴

Jako přátelská skupina jsme fungovali skvěle, ale práce potřebovala i jinou

³³ tamtéž, s. 103

³⁴ Buber M, Problem člověka, Kalich, Praha 1997, s. 106.

kvalitu: ticho a soustředění. Tím začala druhá fáze, hledání vzájemného vnímání. Byla to příležitost pro prohloubení celkové účasti a tvorby. Po prvních pravidelných společných trénincích bylo vidět, jak zlomový okamžik to pro skupinu je. Vznikal obrovský potenciál kreativního sdílení. Další stupeň vzájemnosti odhalil zároveň další významy nasbíraného materiálu, možnosti jeho nového strukturování a lepšího porozumění jednotlivým příběhům a obrazům v celku.

Člověk je kolektivní bytost a další lidi nutně potřebuje pro svůj duchovní rozvoj. V celých dějinách lidstva byla skupina rozhodujícím elementem, tvořila společnost, ovlivňovala jedince a učila interaktivnosti. V mnoha případech byla hnací silou pokroku. Dnes však už víme, jak ta síla může být zneužita, a v obavách ze stádnosti se stahujeme do soukromí. Proto se v současnosti, kterou Zygmunt Bauman nazývá dobou „tekutých vztahů“, tak těžko orientujeme. Je to evidentní už u rodinných vztahů a promítá se do všech úrovní sociální komunikace, nejistota vytváří nedůvěru, strach a podezřívavost. Dnešní člověk je jako jachtař, který plachtí sám okolo světa a musí spoléhat jen sám na sebe. Nezbývá mu nic jiného, než být nezávislý a soběstačný, připravený na změnu životní situace přes noc.

Výhody nezávislosti na institucích jsme si uvědomili u vesničanů, kteří mnohem snadněji snášeli a přežívali válku, než lidé z města. Oni totiž nezávislost na institucích vyvažovali vzájemnou výpomocí, provázaností. Sousedské a lidské hodnoty jim dávaly jistotu, že v nejtěžších chvílích nezůstanou sami. Ve velkoměstech hledáme naopak jistoty ve fungujícím systému a duchovní uspokojení v nejužším okruhu lidí, které si – na rozdíl od závazných sousedských vztahů - vybíráme. Divadlo si však diktuje svá pravidla, není nezávazné jako přátelská skupina, ani závazné jako instituce.



Setkání v obýváku, u nás v bytě

Divadelní skupina představuje v malém současný stav mezilidské skutečnosti s jejími rozpory mezi potřebami jednotlivce a nároky, které jsou na něj kladeny

zvenčí. Tanakovo pojetí skupiny jako pospolitosti, popsané v první kapitole, představuje jeden ze způsobů, jak zachránit skupinu, udržet ji jako dlouholetý kreativní svazek, a tím k lepší skutečnosti přispívat způsobem, který je osobní, není nezávazný, ale na institucích nezávisí.³⁵

3.7.2. Režisér a neviditelné vedení

Vztah mezi režisérem a hercem je spolupráce. Snad každý režisér má připravený nějaký zkušební plán a režijně-dramaturgické poznámky či scénář. Původ toho plánu nikdy není čistě racionální, vychází z prvotního nápadu - snu, touhy něco vytvořit, je mapou možných významů a postupů. Chápu to předem připravené jako materiál pro počáteční oheň, který režisér rozdělává, aby mohl svou myšlenku, názor, téma sdílet. Při setkání s hercem se ten oheň snaží předat, a pak se o něj chce společně s ním starat. Bez ohledu na to, co se v průběhu práce děje, jak je práce blízko či daleko od jeho představ, musí zůstat pevně u ohniska-ohniště, být za ně odpovědný. Ideálem kvalitní práce je, když se mu povede ve vztahu se skupinou sdílet odpovědnost za oheň. Režisér je na začátku osamělý autor, který s mapou v kapse hledá konkrétní cestu, jak dovést myšlenku do života. Smyslem není nutit herce, aby plnil režiséřův plán, ale najít v mapě styčné body, které oba oslovují. V tom pomezí vzniká život toho, co věříme, že má smysl předávat.

Na rozdíl od herce, který se zabývá fragmentem práce, režisér stále hlídá celek a zároveň i jeho součásti. Režiséřská práce má vždy pedagogický i tvůrčí charakter. Setkání začíná na úrovni dvou lidských bytostí, šíří se mezi režisérem a členy skupiny, a míří k soustředění na to třetí, co nás spojilo jako rodiče zárodku ještě nenarozeného divadelního díla. Čím je skupina větší, tím je práce složitější. Režisér musí být schopný mlčky mluvit, být empatický a v práci se skupinou balancovat mezi snem a realitou, přáním a možnostmi. Ne každý musí souhlasit s jeho nápady, ne každý bude mít tu správnou náladu. Je to hra trpělivosti

35 "Divadlo je jako valcha nebo petrolejka, někdo už je vyhodil, někdo ještě chová jako dekorativní předmět, ale někdo ví nebo i zažil, že když se v osobních krizích rozpadá život nebo se v katastrofách hroutí civilizační struktury, což se ve dvacátém století a ještě i dnes a blízko děje, pomáhají ty starožitnosti přežít lidsky, nezůstat ve špíně a ve tmě. Občas si každý uvědomí, že nejde jen o krize a katastrofy, že i každodennost je životu nebezpečná, že si až příliš snadno zvykáme na věci, které nás ohrožují, a zapomínáme na ty nutné. Divadlo může být iluzí minulého i reklamou budoucího světa, ale důležitější je, že se v něm dá trénovat, jak žít navzdory okolnostem." Pilátová, J. Hnízdo Grotowského...op. cit. s. 17

a porozumění. Ne každý herec/tanečník si přeje být v práci partnerem. Někdo je zvyklý plnit úkoly, protože je těsně po škole a má ze samostatného rozhodování strach, někdo má hodně nápadů, kterých se nemůže vzdát, někdo potřebuje čas o samotě. Úkolem režiséra je vnímat to a řídit neviditelné.

Nikdy jsem nepracovala s natolik samostatnými herci, abych jejich práci „neřídila“. V tomto vztahu nejde o nápady, originalitu či cit pro téma, ale o vnitřní potřebu herce/tanečníka vést s režisérem dialog, mít v něm prvního diváka a snad i spoluhráče. Své poslání v práci s hercem vidím v několika zásadních bodech: Zaujmout tématem a originálním přístupem k práci, postupně probouzet u herce touhu po kreativním zpracování úkolů, motivovat ho k otevřenému přístupu k tvorbě a osobnímu rozvoji, k učení se procesem tvorby.

Režisér do práce vstupuje s vědomím, že má proti herci velký náskok: ví, co chce, a má k tomu i velký sen, jak by to mohlo být. Jeho první překážkou je, jak ten sen předat herci/tanečníkovi, a přitom ho nezasadit vlastními představami; jak mu otevřít dveře komnat, do kterých touží vstoupit, zkoumat je a společně snít. Potřebuje tedy správně dávkovat předávání. Často redukuji svoji roli, aby se trhlina mezi tím, co o celku vím já, a tím, co zná herec, kterého do nápadu teprve zasvěcuji, zmenšila.

Od začátku režisérské praxe hledám, jak se stáhnout z té pozice a být dobrým „asistentem“ herecké práci. Není na to žádný recept. Každá práce je jiná, jako je každý člověk do ní zapojený jiný, a pokaždé je souhra jiná, protože jde o vznik něčeho, co ještě není. Když nejde o kontinuální práci s pevnou skupinou, je proces rozvíjení práce obtížný, protože se ve vztahu režisér-herce odvíjí nejméně na dvou rovinách: lidské a tvůrčí. Můj proces vždy začíná u poznávání herců/tanečníků; jak je bytostně zapojit do tvorby tak, aby má/jeho/její práce byla přínosná každému, kdo se procesu účastní a aby mohla být živá, až se dostane k divákům?

Proto už od začátku zkoušení trvám na hledání autentického smysluplného pohybu, který vyplývá z bytostného nasazení. Technicky a organizačně toto hledání začíná tréninkem, kde se herec učí, jak nakládat s nasbíraným „materiálem“ a transformovat ho do tvaru. Koncept vždy zahrnuje jak pevnou, tak i volnější strukturu. Věřím, že všechno, co se má narodit, potřebuje zárodek, a zárodkem tvorby herce/tanečníka je kvalita pohybu, jeho přítomnost, která vychází

z podvědomí a má původ v bytostném nasazení. "Zdržování se" podrobnostmi, zkoumání pohybu na začátku práce může herci/tanečníkovi připadat oproti okamžité hře a improvizaci jako brzda volné tvořivosti. Ocení to, až přijde čas na složitější práce s partiturou.

Praxe mě naučila, abych se nebála opustit původní nápad. Přece nám jde o to, abychom přesáhli jak běžnou životní činnost, která je často umrtvená, tak pouhý výkon, snahu; během práce se k tomu dobíráme v závislosti na reálných okolnostech. Pevnina, když jsme si ji předem vytvořili, zůstává v záloze pro možnost návratu. Znamená to učit se přizpůsobovat dané situaci, a tomu učím i herce. Utkvění v jednom bodě, předčasné fixování, strach vyjít z vlastní skořápky jsou nepřátelé tvůrčího procesu, což jsme v domě zažili v mnoha situacích. Režisér musí být ve skupině tím, kdo má pořád výhled na horizont a zároveň vidí proměny obsažené v detailech.

Jsou to jen střípky četných aspektů neviditelného vedení herce, kdy má herec získat pocit, že všechno objevuje sám. Někdo režiséra nazval manipulátorem herce. Nemůžu s tím souhlasit, protože režisér i herec jsou na stejné lodi v proudu vzájemné inspirace a doplňování se. Jako režisérka si uvědomuji, že hercům mohu dát všechno, co mám k dispozici, sílu, vědomí, zkušenost; vše kromě srdce. To si, jako život své práce, musí objevit každý sám.

3.8. Divák v Noemově Arše

Vařím už tři hodiny, mezi tím chodím z prostoru do prostoru a připomínkuji jednotlivé příběhy. V troubě pečú lasagne a musaku, na sporáku se vaří květák s oranžovou čočkou. Palačinky dodělám, až budou návštěvníci-diváci v domě. Hana upekla štrůdl, Tomáš uvařil jehněčí polévku, salát od Ewy je ve vaničce, kterou Mathie potřebuje na stůl do své divadelní kuchyně, Jacques neví, kde má pěnu na holení, Ewa a Anička v rychlovarné konvi ohřívají vodu do plechových van v prádelně, Jan hledá hadr na podlahu, José má zmačkanou košili a potřebuje ji vyžehlit, Anna shání novou modrou křídou. Dívky mi šeptají, že na půdě leží mrtví holubi. Markéta učí Sárú říkanku na skákání panáka. Karolinina květina zvadla, v Davidově lampě nechytá olej. Otevřený oheň jsme zrušili, aby nás neprozradil a nezavolali na nás hasiče. Ula na chodbě zkouší hrát na harmoniku, soused se zlobí, že stojí zrovna u jeho dveří. Někdo

zmačkal klobouk pro paní ve druhém patře. Odpojili nám elektřinu, Dragan shání svíčky, lepší baterky. (...) Robert volá, že návštěvníci jsou před domem. Pod nohama nám šustí suché listí. Brána domu se pomalu otvírá a do studené chodby uvnitř zvenčí tiše vstupují diváci. 27.3. 2009

Proti divákům na konci chodby stála skupina lidí jako na starém rodinném portrétu. Střet dvou světů. V tichosti stojí proti sobě. Potom se začnou ozývat ze schránek na dopisy různé hlasy, volající nepřítomné adresáty; hlavním vchodem vstupuje zvenčí žena se zavazadly, vybírá si svou schránku, a mizí na schodišti. Přítomností diváků skupinové foto za chvíli ožije, postavy se vytrácejí do domu a diváci je následují. Postupně projdou od sklepení až po půdu domu jako při návratu do krajiny života a času (divák mohl mít při odchodu pocit, jak to jeden vyjádřil, že byl v podivuhodné zahradě). Cestou diváci potkávají reminiscence, paměť domu, která díky jejich přítomnosti ožívá; to je jádro úlohy diváků. Vstupem do útrob domu i divák, jako před ním herec, propojuje vnitřek a vnějšek, zasvěcuje se vnitřkem, aby mohl znovu uvidět vnějšek, do něhož se pak vrací, novými očima.

Bez diváka by divadlo neexistovalo, základní životní buňkou divadla je herec a divák, kteří se vzájemně podmiňují a obdarovávají, to už je dnes jasné. V nejužším a také v soudobém slova smyslu je sice divák někým, kdo se jen dívá, pozoruje a nezúčastňuje se. Nejpozději od šedesátých let se však divadelníci, kteří věří v životní poslání divadla, nechtějí spokojit s divákovou pasivitou a snaží se oživit vzájemný kontakt. Nadvláda médií a „společnost spektaklu“ zesilují provokativnost divadla vůči divákům ve snaze vytrhnout je z konzumentské letargie.

Takové aktivity divadelních inovátorů už značně rozšířily pole pojmu divadlo i prostor zkoumání. Z objevování interaktivních možností plynou nové a kombinované typy performačních aktivit jako je fyzické divadlo, drama bez textu, divadlo objevující „nevymyšlený“ děj, i přesahy a průniky různých prostředků divadelního výrazu. Mění se „neměnné“ prvky, například tradiční jevištní prostor, překračují se tělesné limity aktérů, ruší se různá tabu vůči divákům. S cílem povzbudit, překvapit, upozornit, ohromit, získat diváka, je nové divadlo přimělo vstát z křesla a sledovat ho až tam, kde se hraje. Divák výzvu přijal a společně s divadelníkem sdílel nové cesty. Aktivní vztah k prostoru dává divadlu možnost přiblížit se divákovi, a zároveň ho nechat, aby se i on přiblížil, ucítil pot, vůně,

vlhko, teplo, vnímal zblízka prostor, herce i prostředí, ve kterém se děj děje.

K nám do domu byl divák zván jako host. Cesta domem jakožto pouť životem měla poslední zastávku v našem bytě. My s Draganem vždycky vítáme návštěvy pohoštěním, nebo aspoň posezením u stolu, pro nás je to normální. Proto i každá performance končila hostinou. Společné stolování obou skupin, diváků i herců, připomínalo, že divadlo je dar.³⁶ Sdílení jídla je od počátků lidstva posvátná a sváteční záležitost, je to prolnutí biologické a kulturní roviny, sdílení uvnitř, v útrokách.³⁷ V tradičně žijících společnostech je shromažďování u stolu každodenním rituálem,³⁸ udržujícím rodinná pouta a strukturu dne.



Divák jako host , herec jako domácí 19.12.2008. - 27.5. 2009.

V moderních interiérech je prostor často decentralizovaný a stůl už nemá funkci středobodu setkávání. Za takových okolností si až při nesamozřejmém shromáždění u jídla kolem stolu uvědomíme absenci tohoto centra, a tak zakoušíme význam, metafyzičnost místa a symboliku stolu. Diváci nebyli anonymní lidé, nýbrž sousedé, kolegové, příbuzní, spoluobčané se jménem a příjmením.³⁹ Herci vytvořená komunita figurovala jako rodina, která u sebe přivítala návštěvu. Už víme, že za rozhodující, emoční úroveň setkání, pokládáme smyslovou paměť, že zapojení všech smyslů pomáhá identifikovat se s určitým prostorem, místem a příběhem. Zde jsme k ostatním smyslům přidali nakonec i chuť – jako při vesnických rituálech.⁴⁰

Divadlo jako umění vyjadřující se v časoprostorové a opticko-akustické

36 Mauss M, Esej o daru, Slon, Praha 1999

37 Agapy byly projevem vzájemné lásky v starořecké kultuře a společnou hostinou prvních křesťanů spojenou s bohoslužbou.

38 Norbert Elias, O procesu civilizace I., Argo, Praha, 2006, s. 155–176.

39 Diváci nám po představení na dar odpovídali darem, posílali své reflexe – dopisy.

40 Až při psaní práce mě napadlo, že takto už v šedesátých letech ctil diváky Peter Schumann se souborem Bread and Puppet, v Čechách třeba Buchty a loutky, a dodatečně jsem si uvědomila, že jsem během práce na projektu vůbec neřešila, na koho či na co naše práce navazuje. Řešila jsem tak naléhavé věci, že na přemýšlení o profesních inspiracích nebyl čas, oporou mi byla vlastní zkušenost a otázka „originality“ byla naprosto vedlejší. Tak se mohly bez problémů prolnout balkánské, japonské a české zdroje, zdroje rituální i estetické. Hlavní bylo odpovědět na životní událost, kterou jsme nechtěli jen mlčky přijmout.

dimenzi ovlivňuje, na rozdíl od ostatních druhů umění, všechny lidské smysly současně. Příběh domu měl přes smysly oslovit diváka v několika rovinách. Procházením skrze různé prostory, dotýkáním stěn, dýcháním vlhkého vzduchu ve sklepech a suchého na půdě, vnímáním různých zvuků, patřících do běžného kontaktu člověka s domovem mohl evokovat různé vrstvy zkušenosti. Zatímco u nových staveb obdivujeme krásu, ve starých domech se nám vybavují vzpomínky na prostory a události, které ovlivnily náš život, na světlo, zdi a chvíle samoty, nutné k usebrání.

Opuštěný starý dům však vyzařuje jinou samotu. S touto stránkou reality jsme pracovali také. Performance v reálném prostoru dávají herci i divákovi příležitost, aby se prostor stal navždy součástí jejich paměti. To bylo cílem našeho loučení, aby se na dům takový, jaký byl, nezapomělo. Když to srovnám se zkušenostmi účastníků rituálu, popsaného v předchozí kapitole, uvědomuji si, že síla místa, ve kterém se něco důležitého událo, se nedá vymazat.

Soukromí, které jsme v domě divákovi otevřeli, mělo několik různých kvalit či vrstev. První byl sám dům, takový jaký je, který nikdo zvenku nepozvaný nemohl zažít. Druhou vrstvou bylo zasvěcení do tajemství domu díky herci, který ho pár měsíců poznával. Třetí bylo otevření dveří do našeho soukromí. Setkávání s divákem v domě bylo povzbudivé a motivující, a výjimečné tím, že herec – zasvěcenec domu byl zároveň zasvětitel. Jako průvodce naváděl diváka, aby se odvážil zajít až tam, kam by jinak sám nezašel, a on sám se mu zároveň odhaloval jako jedna z vrstev paměti domu. V takové zvláštní hře měl herec chuť zkoušet reakce diváků a upravovat v procesu setkání svůj příběh. Cítil se být spiklencem domu, jako dítě, které má svůj tajný poklad a ukazuje ho jen vyvoleným.

Když mluvíme o experimentech s jevištním prostorem, často zapomínáme, že vztah s divákem býval celé věky mnohem bližší, dokud jsme z něj oponou neudělali pozorovatele. Standardním jevištěm vytvořená distance se však v současném divadle razantně mění a divadlo se pokouší porozumět prostoru a divákům, najít rovnováhu a společnou řeč mezi intimním a veřejným. Proto i relace vztahu s divákem prochází redefinicí; odstraňování bariér mezi "námi a jimi" vede k pochopení, že pojem komunikace už není výstižný, že to, co se mezi diváky a aktéry děje, se posouvá z roviny sdělení k rovině sdílení, což potřebuje aktivní účast obou stran.

Díky zkušenosti v domě jsem si uvědomila, že blízké setkání s divákem je nenahraditelná zkušenost. Městský divák je stejně jako ten, kterého jsme potkávali v krajině, připravený zapojit se do hry, ke které jej pozveme. Někteří diváci našeho projektu si přáli přidat se k nám, zúčastnit se i jako herci. Při posezení u nás doma už nebylo možné poznat, kdo je hercem a kdo divákem. Diváci ocenili příležitost být blízko u pramenů naší práce, ptali se, jak to děláme, vyjadřovali hned na místě své zážitky nebo se vraceli na místa, která je v domě oslovila. Zůstávali s námi dlouho do noci, hráli na hudební nástroje, zpívali, tančili, povídali o své životní situaci a do domu se vraceli. Hranice mezi námi se rozplynuly. Naše sdílení prostoru domu tím neskončilo. Z dopisů diváků vznikla knížka a videodokument rozhovorů na téma domova. Oba tyto dokumenty o našem projektu budu uveřejněny koncem roku 2011 (viz příloha Dům). Přestože nám sociální komunikační sítě umožňují komunikovat s milióny diváků zároveň, v domě jsme ocenili možnost setkat se s dvaceti lidmi, setkat se s diváky osobně a v intimní atmosféře, dát jim příležitost ochutnat a zahrát si divadlo s námi. Ve společenské džungli mělo divadlo v domě něco z Noemovy Archy. (Viz dopis příloha 6)

3.9. Proměny

Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. (...) Co se to se mnou stalo? pomyslel si. Nebyl to sen. Jeho pokoj, správný, jen trochu příliš malý lidský pokoj, spočíval klidně mezi čtyřmi dobře známými stěnami. (...) Co kdybych si ještě trochu pospal a zapomněl na všechny blázniviny, pomyslel si, to však bylo naprosto neproveditelné, neboť byl zvyklý spát na pravém boku, v nynějším stavu se však do této polohy nemohl dostat.⁴¹ Zaspala jsem, nebo sním? Ze snů mě probouzí silný tupý hluk, někdo tluče do stěny, zvuky rozpadání, bourání, propadání, boří se dům? V pyžamu jdu o patro níž, na stěně u Bártových je červenou tužkou napsané "bourat".



41 Kafka Franz, Povídky, Odeon Praha 1983, s.53

3.9.1. Dveře

12.3.2010. Dnes potkávám na schodech dělníky. Na zádech vynášejí dveře. Jeden na mne s úsměvem volá, že budou potřebovat i ty naše. Ve zdech jsou obrovské díry, u Natálky na chodbě je pootevřená skříň, visí v ní dvoje šaty. Po třech dnech jsou bez dveří všechny byty, soukromí našich sousedů bylo vypáčeno. I po roce nepřítomnosti je z každého bytu cítit vůně jeho života.

Když v domě začala takzvaná rekonstrukce, měla podobu dekonstrukce. Ve stále pokračujícím divadelním projektu jsme toto období nazvali *Proměna*. Denně probíhala performance, jejímiž protagonisty byli dělníci a dům. Prostor byl postupně bourán a bývalé pokoje, špajzy, koupelny z hodiny na hodinu mizely. Člověk stavitel byl člověkem bouračem. Byty se plnily sutí a cihlami, a pak byly vyprazdňované. Dům se odvrstvoval. Mizely zdi, podlahy, stropy, všechno, co dávalo tvar. Zůstala kostra. Prostor bez hranic ztratil nejenom funkce, ale i jakýkoli charakter. Už nebyl prostorem, spíš ne-prostorem. Proměnu domu jsme reflektovali opakováním tanečních etud s menší skupinou herců, kteří fyzicky sledovali rozpad místa bez přítomnosti diváků. Bylo to ještě pořád divadlo?

Mnozí autoři tvrdí, že divadlo bez diváků už nemůže být divadlem. Richard Schechner s přihlédnutím k názorům autorů z jiných oborů říká, že performativita se v životě natolik rozrostla, že už není vyhrazena jen divadlu. V díle o budoucnosti rituálu vidí v lidské kreativitě neustálé setkávání imaginace a paměti na poli zdvojené, rekonstruované reality.⁴² Divadelník netvoří už jen v divadelní budově, ale tam, kde "bytostně musí", v anonymitě, a pokládá to za součást své outsiderské role ve společnosti a ve světě.

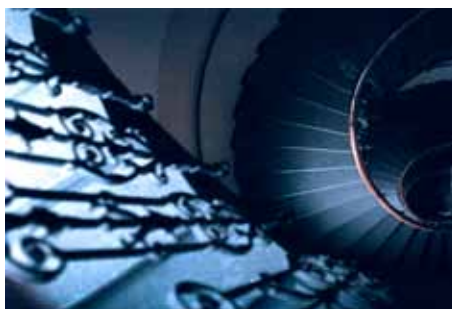
Bourání patří k celým lidským dějinám a navzdory všemu přetrvává v tisícových podobách - bourání staveb, hranic, států, existence, identity, tabu; a člověk stále nachází způsoby, jak se přispůsobit, adaptovat se na ničení jako na „normalitu“, ve které všechno, co mě nezabije, mě posílí. Ale ve chvíli, kdy jsem se v domě začala bát, věděla jsem, že je konec. Když už domov není bezpečným místem, přestává být domovem. Anebo ještě ne?

Čtvrtý den od začátku rekonstrukce. U Davidových to vypadá, jako by odjeli na dovolenou. Odpoledne všechno, co v bytech zůstalo, bylo naházené a rozštípané na hromadě u vchodu. S vyvracením dveří jsem dnes prožila smrt času. Viz. fóta z otevřených bytů.

⁴² Schechner R: The Future of Ritual, Routledge, London 1993, s.263. citat dopiši



3.9.2. Už se sem nikdy nevrátím



Na 124-tem schodu šero má tu nejsytější barvu

Je pozdě odpoledne, vracím se domů. I když jsem tu situaci zažila tisíckrát, pokaždé mě znovu překvapí pocit vyvolaný modrým šerem, které v tom čase zahálí a promění dům. Procvičuji se zavřenýma očima neslyšnou chůzí a slyším jen tlukot svého srdce. Cítím, jak se má chodidla tisknou ke schodům, aby nezapomněla ty vzácné chvíle. Přejíždím rukou po lesklém zábradlí. Vypadá jako úzká spirálová stezka. Nese v sobě tisíce doteků lidí, které jsem znala, i těch, které jsem nepoznala. Stmívá se, zábradlí mě vede nahoru do naší kajuty. Za pár dnů už to tu nebude, za pár dnů už tu nebudu. 27.06.2010.

V životě prožíváme tisíce malých smrtí, které vědomě zaznamenáváme, nebo opomíjíme. Je to tak snazší, nebolí to. *Ars longa, vita brevis*. Snad proto umělec lpí na své tvorbě, protože věří, že jej jeho dílo přežije? V divadle si s tou smrtí zahráváme. Zkoušíme její "trpělivost" a svou vytrvalost. Nalézáme ji při práci, pohřbíváme a křísíme své pokusy jako děti panenky. Pro všechny případy život-paměť ukládáme v těle herce, abychom ji mohli oživit, když si "smrčka" přijde pro své. Zajišťujeme nesmrtelnost dvojníka zdvojené reality.

Představení Tadeusze Kantora pod názvem *Nikdy už se sem nevrátím* bylo vytvořeno jako zpověď dneška a otázka zítřku. Scénou nechal defilovat stovky obrazů – vzpomínky, aby se jako vesničané v rituálu mohl rozloučit se zesnulým. Bylo to jeho předběžné loučení s životní a divadelní scénou. Bylo to tušení konečnosti života, nebo jen divadelní hra s časem? Pokud to byla tvůrčí předtucha, Kantor ji přežil - zemřel až před premiérou dalšího představení - *Dnes jsou mé narozeniny*. Otázka zůstává: Když se sem nevrátím, kde tedy budu? Budu někde daleko vzpomínat, nebo někde čekat, až mě vzpomínka zaskočí? Budu zase tady, ale v jiné podobě ?

Divadlo je uměním paměti. Co po něm zůstane? Tím bylo spřízněno

s odsouzeným domem. Když si uvědomíme možnost definitivní ztráty něčeho, náš postoj k tomu se mění. Jako by se aktivoval impuls: "React now"!⁴³ Čas je nám v patách. Všechno má silnější vůně, výraznější barvy, nic neunikne naší pozornosti, víme, co musíme udělat. Příběh domu byl mnohvrstevné čtení života divadlem a divadla životem. V dramatické situaci, kterou jsme divadlem zdůraznili, se potvrzoval smysl existence divadla a divadelníka v životě společnosti, a vyvstávala už jen otázka, jak to má člověk vydržet.⁴⁴

3.9.3. Via Lucis



červená židlička a světlo v 19h 08`

Je 6.22 hodin, ráno v zeleném pokoji na vnitřní straně domu. Světlo vstupuje oknem, mění tóny, stíny a odstíny, vytváří hmotu - zářivou světelnou mlhu... Je 6.37, „mlha“ se rozplývá do tmavých koutů pokoje, při zdi u okna zůstává po světle bledě růžová stezka v zelené krajině⁴⁵... chtěla bych být dítětem v tom pokoji. Je 18.52, paprsek světla dopadá mezerou mezi vrškem Petřína a střechou nejvyššího domu do pokoje s rohovým balkónem. Jako už poněkolkáté touto dobou otvírám levou půlku okna a ono světlem rozdělí prostor. Světelná linka klouže po podlaze v rytmu chůze, vypadá jako náhle rozsvícená cesta. V 19.02 putující světlo potkává červenou židli, zapomenutou u žlutomodré poškrábané stěny. Stínohra zvětšuje její obraz na stěně, jako by tam někdo seděl a díval se na horizont. Po chvíli se rozechvívá, rozmazávají se její kontury. V 19.12 červenou židli pohlcuje stín. Obraz mizí.

Naše loučení bylo v poslední fázi odloučení na jaře. Teplo působilo smířlivě. Dům byl vyprázdněný, zůstalo jen pár stop po životě. Vypadal jako staveniště plné

⁴³ Heslo, které užíval Living Theatre v šedesátých letech, vyjadřuje jejich pohled na umění, jeho podstatu, smysl a místo ve společnosti, mělo vliv i na politické názory společnosti té doby.

⁴⁴ Proti prodeji domu a vystěhování nájemníků jsme nemohli nic udělat, ale mohli jsme tu skutečnost sdílet divadlem s divákem, který zítra může zažít něco podobného. Bylo to osobní i sociální téma tvorby.

⁴⁵ Bergson trvdí, že naše představa věcí se rodí z toho, že ty věci před námi vystupují do popředí na pozadí naší svobody. v Petříček, Myšlení obrazem, Praha, Herrman a synové, Praha 2009, s. 33.

prázdnoty. Byla jako nemoc, která se šíří a dobývá životem neobydlené tělo.

Každý den v určitou dobu však dům vítal návštěvu v podobě světla. Setkání se odbývalo v přesném čase na přesném místě, v přesném tvaru a obsahu. Vstoupilo vždy v určitém rytmu do rozbouraného pokoje a jako by pohladilo jeho poranění, eliminovalo nedokonanou zkázu. Byla to návštěva posvátna. Dům zažíval „vzkříšení“ dotekem světla. Tu návštěvu jsme vnímali jako znak přítomnosti duše domu. Světlo a reálný prostor tvořily další vrstvu jeho paměti.

Když se v některém pokoji zjevilo světlo, zdánlivě prázdný prostor se již sám oblékal do příběhu. Byla to realita, ve které dům byl scénou a hercem - hrál změnami denní skutečnosti. Proměny se odehrávaly v přechodném období mezi nocí a dnem, a dnem a nocí. Za úsvitu se scéna otvírala, soumrak zatahoval oponu. Prostor a světlo se doplňovaly jako kdysi dům s tělem herce a vytvářely dosud neviděné příběhy. Občas se k nim přidával náhodou nalezený předmět. Muselo nastat celé to fyzické odvrstvení, oloupání a odhalení, abychom to mohli uvidět, být svědky.

Ve vykuchaném domě se příběh prostoru a světla jevil jako zázrak. Byli jsme účastníky každodenního rituálu, diváky té zvláštní hry. Zaznamenali jsme ji minimalistickým tancem pro kameru; má název "Ztráty a zázraky".

Světlo je konstruktivní prvek prostoru. Má moc modelovat a v interakci s hmotou jí dává život a mění její tvar. Při lomu se rozkládá na jednotlivé vlnové délky. Když se střetnou dvě vlny světla, navzájem se posílí. Pokud se neshodnou, jedna druhou zruší - vytvoří stín. Do divadla světlo, i když třeba jen elektrické, vnáší metafyziku. Je živé, je částí plynoucího proudu imaginace. Na rozdíl od dekorace tvaruje prostor, oslovuje smysly, je zdrojem, ze kterého se na jevišti rodí život. Když je organické, jako oheň ve všech rituálech, způsobuje, že nejen mrtvé prostory a věci, ale i sami mrtví ožívají. Stínohra jedna z nejstarších divadelních forem, je dodnes zpřítomňuje. V některých východních loutkových tradicích je dokonce zvykem dělit diváky na ty, kteří mohou sledovat jen stíny, a na ty (hlavně jsou to muži), kteří se mohou dívat, jak se to dělá.

Důsledkem dialogu světla a domu bylo různé promlouvání téhož prostoru za různých světelných podmínek. Vybydlený, vybouraný dům, bezbranný jak nahé tělo nebožtíka, oblékalo na poslední cestu Světlo; za našeho doprovodu procházel rituálem loučení.

Dveře jsou místem přechodu, příchodu a odchodu. Měří plynutí času počtem návratů. Při posledním odchodu se u nás na vesnici rakev s nebožtíkem na prahu na chvíli zastaví. Náš dům byl domem s tisíci dveřmi, k nimž jsme hledali klíče, za nimiž byly životní příběhy. Na kterém prahu se pozastavit? Eugenio Barba mluví o domě se dvěma hlavními dveřmi. Pochopila jsem, že ke všem těm dveřím, které jsme zkoumali, ke všem prahům, které jsme překračovali, patří jedny dveře navíc, někde se jmenují únikové, třeba pro případ požáru. Ty neviditelné dveře jsou dveře jinam, do prostoru tvoření.



Cesta u Wegajtu; manželé Göryng vypráví v představení které jsme hráli v divadle Wegajt, Polsko listopad 2010

Závěr

je pokračováním

Lidská bytost je stále na cestě, říkají filozofové. V dnešním světě se přesouvají miliony turistů, miliony lidí putují za místem k životu a milióny lidí chtě nechtě žijí jinde, než kde se narodily. Je ještě vůbec někdo doma?

Experty na otázky domova jsou mezi turisty, exulanty a emigranty především tvůrci, kteří mají potíž „být doma“ i ve své vlastní společnosti. Často jsou pokládáni za nedomestikovatelné tvory, se kterými jsou jen potíže. Tvorba je totiž učí nezávislosti na okolnostech; mohou být svobodnější než ti, kdo neznají neviditelné dveře jinam.

Dům na cestě

Projekt Dům v současné době pokračuje pod názvem **Dům na cestě**. Je založen na našem svědectví o domě v Petřínské 20 a v širším smyslu reflektuje

téma domova v současném světě. Od roku 2010 se prezentuje a bude prezentovat v několika zemích (Polsko, Španělsko, Černá Hora, Srbsko, Itálie, Francie) ve formě performance, přednášky a filmové dokumentace. Koncem roku 2011 bude v Praze premiéra filmu o loučení s domem a dokumentárního videomateriálu s rozhovory na téma domov; chystá se také kniha a výstava fotografií. Podstatou *Domu na cestě* je sdílet, co je to dům a domov pro lidi, které potkáváme. Pro vystoupení do skupiny přibíráme další členy a podobně jako v našich černo-horských projektech zapojujeme místní obyvatele. V polské vesničce Jonkowo jsme potkali rodinu, kterou jsme zapojili do performance. Manželé Ela a Reynold Goerick, Němec a Polka seděli v čele stolu a vyprávěli, co si pamatují o svém domově a domu. Paní Ela vyprávěla o svém životě. Diváci se ptali na detaily a ona prozradila i babiččin recept na zapékanky.

Ta první zastávka *Domu na cestě* se uskutečnila díky spolupráci s divadlem Węgajty manželů Wacława a Erdmute Sobaszkových, kteří vytvořili své divadlo ve vlastním domě a byli překvapení, že u nich jsme poprvé vzali ten dům jako dům, neviděli jsme v něm "scénu", ale předsíň byla předsíň, kuchyň kuchyní ...

Lidé na cestě

Karolína Plachá a David Zelinka propojili příběh pražského domu s domem Sobaszkových; zakotvili ve Węgajtech a do Prahy se vracejí, aby pokračovali v práci, která začínala ve sklepě v Petřínské 20. S Davidem a Karolínou jsme příběh pražského domu vyprávěli v poničeném statku Rábín v jižních Čechách, na mezinárodním setkání "Vzpomínky a zapomínky"; při Wackově zpěvu s harmonikou pak Karolína s Davidem lidi v Rábíně roztancovali, jako to dělali v Petřínské a dělají ve Węgajtech.

Vzpomínky a zapomínky uspořádali Helena a Pavel Štouračovi ze Švestkového dvora z Malovic. Nedaleký Rábín jim nedal pokoj.. Přizvali tam na letní dílnu divadla Continuo 2010 mladé tvůrčí lidi a vzniklo site-specific představení *Jizvy v kameni*. Sem sezvali lidi, kteří se zajímají o svědectví a sami jsou aktivní svědci. Bylo povzbuzující poznat sběrače paměti různých generací, z různých zemí i různých oborů, setkat se s Jiřinou Šiklovou, Miroslavem Bambuškem, s iniciátory projektu Paměť národa i s těmi strážci paměti svého místa, které zná jen jejich okolí.

Přátelé, kteří přátelství zakládají na společném tvůrčím zájmu, vytvářejí

chráněná místa k setkávání. Jerome Benetto je spisovatel a žije v Praze nebo u Nice , Walter Lauri je bývalý herec a účastník mého projektu v léčebně a žije ve svém domě na vesnici u Montfalcone, Ramon Parramon je výtvarník a žije střídavě ve městě Mataro a v okolních opuštěných vesnicích. Patří k tvůrcům, hledajícím v současném světě niky, v nichž by se tvorba stávala účastníkem života. Někdo tomu říká ekologie umění. Oni a další přátelé budou hostiteli našeho Domu na cestě. Díky nim se můžeme spoléhat na přátelství, ne na granty.

Otec Jovan je komparatista a mnich, je jedním z balkánských mužů, kteří na válku odpověděli obratem k duchovnosti. Pod křídly církve dělá tvůrčí dílny pro narkomany. Letní setkání BART 2003 pozval na ostrov na Skadarském jezeře, kde sídlí jeho klášter. Tam jsme s ním a s pěti herci luštili příběh kněžny Jeleny. Jovan ho našel v dopisech ze čtrnáctého století. Jelena si psala se zpovědníkem z Jeruzaléma, když zde zakládala ženský klášter. Ten měsíc na ostrově s mnichy a rybáři, nocujícími v olivovém háji, byl snad nejbláženější čas mého života. Jovan teď dělá doktorát v Jeruzalémě, ale tam by asi příběh našeho domu byl jen jedním z mnoha.

V Černé hoře jsme našli mistra Čedomira, který žije na cestách a zabývá se tam, kde ho potřebují. On totiž ještě dnes staví kamenné domy. Pomůže nám na základech rozpadlého kamenného domu v Lušticí vybudovat sídlo Bartu, odkud budeme vyrážet na cesty. Představuji si, že svědectví o Petřínské 20 tam jednou zakotví.

O Čedomirovi jsme se dozvěděli od Lazara; je z Luštice a pomůže nám ten dům stavět. K Lazarovi do jeho kamenné pevnosti můžeme přijít i o půlnoci, když se potřebujeme někde najíst, vyspat nebo vykoupat. Lazar byl osmnáct let námořníkem a miluje Japonsko: ztroskotali tam a staralo se o ně celé městečko. V Černé hoře si nemá s kým popovídat o Japonsku, tak se na mě těší, a my zase na jeho vyprávění. Ta o námořnících a opuštěných ženách mám zapsaná, Dragan udělal fotografie těch, které jsme vyhledali, a až přijde čas na zpracování jejich příběhů, znovu se sejdem. U Lazara na půdě a u strýce na Durmitoru, také na půdě, máme zatím uložené rekvizity, prkna scény, nástroje, dokumenty – prostě poklady BART.

Strýc Kosta jezdil po poloostrově Luštica malým terénním vozem, aby stihl obdělat všechny opuštěné olivové háje. Jako kdyby nebylo dost práce

na jeho sadu, celá léta přijímal za své všechny stromy, o které už se neměl kdo starat, když se jejich majitelé nevrátili z moře, Argentiny. Tři zimy jsme s ním sklízeli olivy a on nám za to vyprávěl o všem, i o tom, jak ve Skadarském jezeru vytyčoval jugoslávsko-albánskou hranici. Jeho životním vzorem byl český pan učitel Rudolf Stein. Maruška Draškovič se jako už zkušená psycholožka vrátila z Frankfurtu do Kotoru jako gestalt terapeutka a založila občanské sdružení Anima pro ženy s válečnými traumaty. Patří k zakladatelům BART a byla s námi na letním táboře tři roky. Jí vděčíme za to, že jsme objevili přínos gestaltistických postupů pro hereckou práci. Od ní jsem se učila učit se od svých snů.

Patricia Torres Villanueva je Mexičanka. Potkala jsem ji v Centru Grotowského ve Wroclawi, kde jsem byla na dílně Zygmunta Molika. Pozvala mě do své dílny a nechala se pozvat na letní BART 2001. Patricie byla úspěšnou podnikatelkou, ale ve čtyřiceti letech toho měla dost: vypravila se do Mexických hor učit se aztécké tance. Je to složité léčivé umění, které sloužilo k dosažení hlubšího vědomí. V Černé hoře i v Praze učila s indiánským asistentem Achakelem. Bylo mu devatenáct, a stejně jako o málo starší "vrač" (boží lékař) Jorgovan udivoval mladé účastníky pražské dílny, městské lidi, svou zralostí. Byli zasvěceni tradiční kulturou, napojenou na přírodní zdroje.

Kazue Kobata učí na akademii výtvarných umění v Tokiu a je nejlepší japonská anglistka. To jsem ale nevěděla, když jsem s ní korespondovala o své stáži. Až na místě jsem zjistila, že to není Tanakova "produkční", ale osoba, která mu pomáhá tak dlouho a oddaně proto, že dřív než jiní uvěřila, že jeho práce je pro svět důležitá. Pro Tanaku je oporou, jakou Barba pro Grotowského.⁴⁶ Odhalila ho světu.

Min Tanaka uskutečnil sen, našel spojení mezi snem a realitou, žije tancem a zemí a vytvořil místo nejen pro svůj sen, ale i pro další sny. Dům, ve kterém jsem bydlela, přenechal svým žákům a přesunul se výš do hor, blíž lesům.

Eugenio Barba. Studovala jsem jeho knihy, a najednou mi dává své lístky na oběd. Na ISTA je normální, že se lidé dělí nejen o herecké techniky, ale i o zkušenost, že divadlo může být domovem. Eugenio domov opustil a napřed byl námořníkem. Historika o Giuseppovi a jeho snu o křídlech je historií Eugeniova hledání způsobů, jak se přidělávají křídla a jak se to člověk - herec může učít. To

⁴⁶ Viz Pilátová, J. Hnízdo..., op. cit s. 197 - 203

je to, co se na "putovní univerzitě" ISTA, která se schází pokaždé v jiné zemi, navzájem učí lidé z různých kultur a různých generací se zřetelem k tomu, že předávání je dar.

Jana Pilátová chtěla dát šanci takovému předávání v Integračním programu. Vznikl na DAMU, ale zakotvil v Emauzích. Tam Jana Pilátová chodila, už když se kostel měnil ze smetiště v místo setkávání, a tam, v tehdy ještě otřískané kapli organizovala i první představení; zahráli ho Wacek, Mutka, Wolfgang a Malgorzata z Węgajt. Studenti, handicapovaní fyzickou, kulturní či sociální odlišností (včetně tvůrců, vzpouzejících se "kulturní produkci"), se učili jeden od druhého divadlem; tam jsem přistála s první zkušeností BART. První představení, *Uno, due, tre stella!*, tvořili Nor, Ital, Islandanka a Čech s problémem fyzické identity a vyrostlo ze vzpomínek ne na zažité křivdy, ale na to, jak oni někomu ukřivdili. Martin s rukama jako křídla, Kjell, Giuseppe, Li, Andreja, Alessandro a další už hledají dál vlastními cestami, divadelními, léčebnými, komunitními, sportovními – a učí lidi létat, aby to sami nezapomněli.

U Marii a Karla Makonjových byl první český domov náš i mnoha dalších exulantů z Jugoslávie. Profesor učil češtinu od rána do noci, a nás, protože jsme to nechtěli zadarmo, na konec i za 5 Kč za hodinu. Chodili jsme k nim čas od času na oběd; začínal v jednu a končil v jedenáct; profesor pokaždé vyprávěl kus svého života, který začal v Sarajevu. Teta Maria a on byli strážci lávky paměti, učením spojující ta dvě místa.

Tak bych mohla pokračovat o lidech a setkáních na mé divadelní cestě a možná by sledováním sítě propojování vznikla pěkná kniha. Spokojme se ale s tímto vzorkem darů, které jsem na cestách dostala a předávám je dál. Myslím, že připomenutí lidé znají tajné dveře do tvořivého života. Nebo jsou těmi dveřmi ?

SEZNAM POUŽITÝ LITERATURY

- Abramovic**, Marina: The Biography Of Biographies, Charta London 2005.
- Agamben**, Giorgio: Prostředky bez účelu -Poznámky o politice, Praha Slon 2003
- Artaud**, Antonin : Divadlo a jeho dvojenec, Herrmann&Synové, Praha 1994
- Bachelard**, Gaston : Voda a sny: esej o obraznosti hmoty. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Bachelard**, Gaston: Poetika prostoru. Praha, Malvern, 2009.
- Banu** ,Georges : Divadlo alebo naplnění okamih, Talia Press, Bratislava 1998
- Barba**, Eugenio Savarese Nicola : Slovník divadelní antropologie - O skrytém umění herců, Divadelní ústav, Praha 2000
- Barba** ,Eugenio: The Paper Canoe , Routledge, London: Routledge, 1995
- Barba** ,Eugenio : Theatre- Solitude, Craft, Revolt , Black Mountain Press, Aberystwyth, 1999
- Barthes** Roland: Mytologie, Dokořan Praha 2004
- Barthes** ,Roland: Světlá komora, Agite/Fra Praha 2005
- Bauman**, Zygmunt: Úvahy o postmoderní době. Slon, Praha1995
- Benjamin**, Walter: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979
- Benedict**, Ruth: Kulturní vzorce, Argo Praha 1999
- Bergson**, Henri : Hmota a paměť , Praha OIKOYMENH 2003
- Beuys** ,Joseph: Rozhovory s Beuysem, Votobia, 1999
- Bogart** Anne, Landau Tinac : Úhly pohledu, Divadelní ústav, Praha 2007.
- Borghes** Jorge Luis : Zrcadla jsou zvláštní věc: dva rozhovory, Olomouc: Votobia 1996.
- Braun**, Kazimierz : Druhá divadelní reforma, Divadelní ústav Praha 1993.
- Braun** , Kazimierz: Divadelní prostor , Akademie múzických umění,2001.
- Brook**, Peter : Pohyblivý bod , Nakl. Studia Ypsilon Praha 1999.
- Buber**, Martin: Já a ty. Olomouc: Votobia, 1996.
- Callois** , Rogér : Hry a lidé -. nakladatelství Studia Ypsilon, Praha, 1998
- Campbell**, Joseph : Mýti , Pragma Praha 1998 .
- Canetti** ,Elias : Masa a moc, Academia. Praha 2007
- Carlson**, Marwin : Performance – a critical introduction, Routledge London-sec. ed. 1996
- Debord**, Guy : Společnost spektaklu , Nakladatelství Íntu Praha 2007

- Deren** ,Maya: Divine Horsemen, reprint McPherson&Company, 2004.
- Durkheim**, Emile: Elementární formy náboženského života. Praha: Oikúmené, 2002.
- Eliade**, Mircea: Mýty, sny a mystéria. Praha: Oikúmené, 1998.
- Eliade, Mircea: Od Zalmoxida k Čingischánovi. Praha: Argo, 1997.
- Eliade**, Mircea: Posvátné a profánní. Česká křesťanská akademie, Praha 1994.
- Eliade**, Mircea: Mýtus o věčném návratu. Praha Oikúmené, 1993.
- Eliade**, Mircea: Šamanismus a nejstarší techniky extáze Argo. Praha 1997
- Elijade**, Mircea: Dějiny náboženského myšlení sv. I - III. Praha: Oikúmené, 1995-97
- Elias**, Norbert: O procesu civilizace, Argo Praha 2007
- Fink**, Eugén : Oáza štěstí -. Mladá fronta, Praha, 1992
- Foucault** Michel : Dohlížet a trestat. Praha Dauphin 2000.
- Freud**, Sigmund: Totem a tabu. 1991.
- Geertz**, Clifford: Interpretace kultur. Sociologické nakl., Praha 2000.
- Le Goff** Jacques: Paměť a dějiny , Argo Praha 2007
- Gennep**, Arnold van: Přechodové rituály. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997
- Goffman**, E. : Všichni hrajeme divadlo. Studia Ypsilon Praha 1999
- Goldberg** Rose Lee : Performance Art , From Futurism to the Present, Thames & Hudson, New York 2001 .
- Grosenick** Uta : Ženy v umění. Sloart Praha 2004
- Grotowski** , Jerzy: Texty 1-3, uspořádala a překládala Jana Pilatová, Praha 1990
- Grotowski**, Jerzy: Ka siromašnom pozorištu, Izdavačko informativni centar studenata, Beograd 1976 (srbochorvatský překlad kníhy *Chudé divadlo*)
- Hall** ,D Edward: The Silent Language , Columbia University 1959
- Hawking** ,Stephen : Stručná historie času . Dokořán, Praha 2007
- Hastrup** Kirsten : Theatre as a site of Passage. Ritual, Performance, Media, London Rautledge 1998.
- Heathfield** Adrian: Live Art and Performance, Tate Publ. London 2004
- Huizinga**, Johan: Homo ludens o původu kultury ve hře. Mladá fronta , Praha 1971.
- Jones**, Amelia: Body Art/Performing the Subject, Minneapolis: Minnesota University Press, 1998
- Jung** Carl Gustav: Duše moderního člověka, Atlantis Brno 1994
- Klíma** a kol. : Divadlo a interakce, Pražská scéna, Praha 2008

- Kristeva** Julie, *The Portable Kristeva*, Columbia University Press 1997
- Lyotard** Jean-Francois: *O postmodernismu*, Filosofic.ústav AVČR Praha 1993
- Levi-Strauss**, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Liberec: Dauphin, 19962.
- Makonj** Karel, *Od loutky k objektu, Pražská scéna* , Praha 2008
- Mauss** M , *Esej o daru, podobě a důvodech směny v archaických společnostech*. Praha 1999
- Merleau- Ponty** , Maurice: *Okno a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971.
- Merleau-Ponty**, Maurice, *Viditelné a neviditelné*. I,nakl. I: Oikoymenh Praha 2004
- Norberg-Schulz** Christian, *Génius loci, Odéon Praga* 1994.
- Patočka** Jan , *Tělo, společenství, jazyk, svět* , I: Oikoymenh Praha 1995
- Pavis** Patrice, *Divadelní slovník* , Divadelní ústav, Praha: Divadelní ústav, 2003.
- Pearson** ,Mike , *Site-Specific Performance Theatre/archaeology: Disciplinary Dialogues* by Mike Pearson and Michael Shanks 2001)
- Pearson** , Mike *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan , London 2010
- Phelan** ,Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance* , Routledge. New York. 1993.
- Petříček**, Miroslav: *Myšlení o divadle*. 1 a 2. Ed. L. Major a M. Petříček. Praha: Hermann a synové, 1993
- Petříček**, Miroslav : *Myšlení obrazem* , Herrmann & synové, Praha 2009.
- Pilátová** ,Jana: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Institut umění – Divadelní ústav, Praha 2009
- Read** , Alan: *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, London; Routledge, 1993.
- Read** ,Alan : *Theatre Intimacy and Engagement- The Last Human Venue* . Houndmills and New York: Palgrave Macmillan 2009
- Saks**, W Oliver : *Musicophilia: příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*, Praha 2010.
- Schechner Richard: *Performance Theory* , Routledge, New York 2003
- Schechner** Richard : *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985
- Schechner**, Richard: *Performance Studies: An Introduction*, London ; New York: Routledge, 1997.
- Seremetakis** Nadia: *The Senses Still*. The University of Chicago Press, Chicago1994.
- Sontag**, Susan: *Nemoc jako metafora*, Mladá fronta, Praha 1997
- Soukup**, Václav: *Dějiny sociální a kulturní antropologie*. Praha: Univerzita Karlova. 1996.

- Soukup**, Václav. : Přehled antropologických teorií kultury. Praha: Portál. 2000.
- Tanaka**, Min : Body Print, Body Wheather Farm Hakushu, 1984.
- Taylor**, Diana: Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas .
Duke University Press 2003.
- Tonkin**, Elisabeth : Narrating our pasts, The Social construction of oral history,
Cambridge University Press, Cambridge 1992
- Turner**, Victor: Průběh rituálu. Brno: Computer Press, 2004.
- Turner**, Victor: The Anthropology of Performance, PAJ publications, 1987
- Turner**, Victor: From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play PAJ Books New
York 1982.
- Viala**, Jean & **Masson** Sekine, Nourit, Butô. Shades of Darkness, Shufunotomo, Tokyo,
1988.
- Watson**, Jan, Towards a third theatre : Eugenio Barba and the Odin Teatret, 1993
- Zarrilli**, Phillip (ed) : Acting (Re)considered-A Theoretical and Practical Guide, Routledge
London 2002

Seznam příloh

Příloha č. 1

Část bakalářské práce Ivy Machačové, reflexe o Letní akademii BART

Příloha č. 2

Část bakalářské práce Olgy Flékové- reflexe praktické práce

Příloha č. 3

Reflexe antropologického semináře o balkánských rituálech studentky Ireny Feithové

Příloha č. 4

Reflexe studentky Lauri Mathews, americké školy SIT Study Abroad v Praze
- vedení praktické přípravy herce

Příloha č. 5

Reflexe Valtera Lauri ze skupiny pacientů v Italské léčebně

Příloha č. 6

Dopis diváka z projektu Dům, performance *Dočasné v provozu*

DVD příloha 1

DVD o projektu Krajina jako osud

DVD příloha 2

Dům - urivky filmového dokumentu z projektu Dům

Příloha č. 1

REFLEXE

1.1 Divadelně – antropologický seminář 2000/20001

Začít psát o BARTcampu Durmitor 200 1 je pro mne úkol nelehký. Někdy mám totiž pocit, že ještě i nyní, skoro po roce, je pro mě těžké udělat si „odstup“ a pokusit se popsat, co jsem v Černé Hoře zažila.

Všechno začalo tím, že jsem při studiu Integračního programu navštěvovala Divadelně – antropologický seminář, který v roce 2000/2001 společně s doc. Janou Pilátovou připravovala Biljana Golubovic. Biljana si pro nás připravila povídání a videoukázky ze své terénní práce na téma balkánských rituálů. V průběhu roku jsme se zabývali tématy jako SMRT, KULT MRTVÝCH, SVATBA, KREVNÍ MSTA, ROLE JMÉNA, MASOPUST, ÚLOHA CHLEBA, OHNĚ, VODY, STROMU ŽIVOTA... Setkali jsme se s přechodovými rituály, které se vážou na nejdůležitější fáze lidského života (narození, sňatek, smrt).

Poslední hodinu tohoto semináře jsme hledali odpovědi na otázku: „co mají tyto rituály společného s divadlem?“ Tenkrát jsem odpověděla, že stejně jako v rituálu hraje i v divadle důležitou úlohu přesnost. Ale už v tu chvíli jsem si říkala, že v tom bude mnohem víc.

Závěrečná zkouška byla v naší režii. Mohli jsme povídat, o čem jsme sami chtěli, téma bylo na nás. Úkolem bylo propojit přednášky, videoukázky a literaturu¹, kterou nám Biljana v průběhu roku doporučovala. Já jsem si vybrala Eliadovu knihu Od Zalmoxida k Čingischánovi. Jedná se o srovnávací studii o náboženstvích a folkloru Dácie a Východní Evropy. Mluvila jsem o ní a pokoušela jsem se najít propojení s tím, co už znám.

1.2. BARTcamp 2001 obecně

V červnu 2001 mi Biljana nabídla možnost účastnit se dílny v Černé hoře, kterou v průběhu roku připravuje s lidmi z BARTu. Po dlouhých debatách s rodinou, zda je na Balkáně bezpečná situace, jsem nakonec odjela.

Byla jsem jedním ze studentů, kteří dostali možnost zúčastnit se projektu, připravovaný po celý rok týmem lidí v čele s Biljanou Golubovič. Název této organizace je BART

(Balkan Archive of Ritual Technique and Theatre) a zaměření má již ve svém názvu – Balkánský archiv rituálních technik a divadla. (Tomu, čím se zabývá, o co usiluje atd., lze nalézt v rozhovoru s Biljanou Golubovic, která je uměleckou ředitelkou BARTu).

S kým jsem měla možnost pracovat, jací byli moji partneři a učitelé? Do Černé hory jsem přijela se svým spolužákem z Integračního programu na katedře Divadelní antropologie DAMU. Ostatní studenti pocházeli z Černé hory (výtvarníci - design, grafika, malířství, hudebníci – kytara, kontrabas, herectví), Srbska (nová média), Mongolska (tanec, hudba), Japonska (hudba), Anglie (herci, režisér). Naši učitelé pocházeli také z rozličných zemí, bylo nápadné, že se často přestěhovali, emigrovali do jiné země, než kde se narodili (viz seznam účastníků Bartcampu 2001).

Pracovat s různými lidmi z různých oborů pro mě bylo zajímavější, než kdybych pracovala jen se samými herci, např. z Čech. Bylo krásně poznat, že se svým tělem, či prostřednictvím svého těla?, (což je otázka na samostatnou práci) může pracovat a vyjadřovat se stejně kvalitně výtvarník i herec. I mentalita lidí z jiných států se zastak

1 Přechodové rituály- Arnold Van Gennep

moc nelišila od mojí. Práce se účastnilo kolem deseti studentů. Někteří učitelé zde byli i studenty, studenti učiteli; učili jsme se od sebe navzájem. Z učitelů se do práce kolegů zapojila nejvíce Biljana, pak Patricie. Na tento projekt nebyli záměrně vybráni pouze herci, nejednalo se o tvorbu divadelní inscenace, ale o dílny, které končily společnou performancí. Nebyly rozděleny profese, záleželo jen na tom, jak kvalitně a poctivě budeme pracovat. Všichni se účastnili každého kroku celkového procesu. Myslím si však, že konečný výstup nebyl tak důležitý jako Setkání, ke kterému zde bezpochyby došlo...

Veškerá práce se odehrávala venku v přírodě, pod širým nebem. Když budu mluvit pouze o samotné práci a opomenou místo a souvislosti, ve kterých se pracovalo, což- jak se později přesvědčíme- není docela možné, hlavní váhu pro mě mělo „cvičení“ s Biljanou. Každý profesor, který zde s námi trávil čas, se nás pokusil zapojit do své práce, poodhalit kousek toho, co dělá. Na první pohled to byly věci rozlišné: výuka tanga, aztécké rituální tance, drama terapie, gestalt terapie, Biljanina práce s hlasem, tělem. Dohromady to však dávalo jakousi souvislost. Postupně jsem zjišťovala, že v tangu používáme stejný typ postoje, jaký používáme v práci s Biljanou, a že i u mexických tanců musíme naprosto přesně vnímat prostor kolem sebe. Práce s Biljanou pro mě byla důležitá, neboť jsem ji znala již z Prahy a tady jsem lépe chápala, o co v ní jde. Aztécký rituální tanec je velice zajímavý, stejně jako i činnosti, jež jsem jmenovala, ale myslím, že dva týdny jsou pouze k malému základnímu seznámení. U Biljaniných hodin se mi mnohem rychleji propojovalo to, co jsme s ní dělali na DAMU v Praze. Práce celého člověka, těla, hlasu, dechu...

Každý z nás má velké možnosti, ale neumíme je používat. Biljanina práce směřuje k tomu, abych začala lépe znát a využívat své možnosti, rozšiřovat svou kapacitu. Nejde o dril, o posilování svalů, ale o fyzickou a duševní přítomnost těla. E. Barba hovoří o nekaždodenních tělesných technikách, o předexpresivitě apod. Myslím si, že o tento přístup se pokouší i BART, v tom vidím i jasné spojení s přístupem doc. J. Pilátové a se záměry Integračního programu.

1.3. BARTcamp v Černé hoře

Když jsem mluvila o tom, že je těžké a skoro nemožné vytrhnout tuto práci z prostředí ve kterém vznikala, myslela jsem tím Černou horu. Je možné cvičit i zkoušet kdekoli a představení pak přenést na úplně jiné místo. Název tohoto projektu však zněl: „Krajina jako osud“² (Landscape as destiny). „Krajina se může stát osudem. Přírodní prostředí určuje život lidí a národů. Tvoří základ hospodářství, vytváří rámec politické organizace a utváří konečně mentalitu, způsob myšlení a každodenní život obyvatel.“³ A v Černé Hoře (vlastně snad i všude jinde) je krajina vskutku osudem, nevím, do jaké míry je to s městem, ale tam, kde jsme byli a pracovali my, nebylo pochyby. Město poznamenává žití člověka nepochybně také, existují práce, které vycházejí z podnětů města- např. Bohuslav Blažek, Tomáš Žižka, aj.⁴

Stejně důležité jako samotné cvičení byly i výlety do hor, procházky, poznávání místních lidí. Jedna naše performance se jmenovala Zrození z kamene. Kámen je zde základním materiálem, dává lidem i bere. V takovéto práci nejsou potřeba divadelní budovy, divadelní prostor může být jakýmkoli prostorem, jež si sami zvolíme.

² Arnold Van Gennep: Přechodové rituály. Mircea Eliade – Dějiny náboženského myšlení, / vybrané kapitoly/, Od Zalmoxida k Čingischánovi. Gaston Bachelard: Psychoanalýza ohně, Voda a sny

³ Krajina jako osud – kapitola v knize Michaela W. Weithmanna, : Balkán: 2000 let mezi východem a západem

⁴ W. Weithmann, Michael: Balkán: 2000 let mezi východem a západem, str. 9

Často jsme se bavili o přirovnání těla, vnitřku těla ke krajině. Jeho vnitřek, povrch, pohyb nemůže být a ani není - stejně jako krajina - plochý, neměnný. Termín krajina těla užívá i Vilém Hohler, když mluví o sensitivním těle jako orgánu vnímání a prožívání, sensitivní tělo je podle Hohlera jedním ze základních aspektů těla personálního⁵.

Nebaví mě cvičit, abych udělala perfektní pozici, zajímá mě, jak se ona pozice vztáhne k celku. A tady šlo o krajinu a lidi kolem nás. Je to jako s otázkou, co musí zůstat pevné a co můžu proměnit. Co je pevným základem, kde je místo pro improvizaci.

O **Krajině jako osudu**, se dá také uvažovat ve spojení s již zmíněným faktem, že se někteří účastníci odstěhovali ze země, v níž se narodili. Sama Biljana Golubovič se však k této úvaze nepřiklání.

1.4. Jak pracuje režisér

Práce Biljany, která promýšlela plán závěrečné performance, se nedá nazvat režii v tom smyslu, jak většina lidí tento pojem chápe. To je opět společné s Integračním programem. Zde pro mne vyplývá důležitá otázka týkající se postavení, funkce a práce režiséra. Při takovéto práci není režisér ten, který vám říká, co a jak dělat. Zadá vám úkol a vy se s ním musíte poprat sami, nenechá vás však bez rady, pomoci. Snaží se z vás dostat, co ve vás je, ale neřekne přímo jak, nepředvede vám, jak to má „správně“ být, „jen“ navede. Jeho prací je dobře se dívat, přemýšlet o různých montážích, uspořádat jednotlivé prvky do tvaru. Tak o funkci režiséra mluví i Grotowski. Starostí režiséra je celková linie příběhu; vy máte vědět, co děláte a co to pro vás znamená, být v tom přesný. Samozřejmě, je při tom nezbytná důvěra. Bez ní by to při takovéto, vlastně při jakékoliv poctivě udělané práci, nešlo. Biljana tedy pomáhala, naváděla nás, zadávala úkoly, ale neříkala, jak to má být. Podobnou zkušenost jsem získala jak při studiu v IPK, tak i v krátké práci (dílňě) s divadlem Continuo⁶. Jednou jsme mezi zkouškami jen tak běhali po louce, Pavel Štůrač se na nás podíval a zadal úkol, ať se louku pokusíme přejít ve skupině po zhruba pěti lidech. Vodítkem byla jen hudba. Zadal úkol a my ho pak s jeho pomocí rozvinuli a umístili do závěrečného vystoupení. To mi je blízké, při takovéto úloze režiséra chápu i jinak pojem herec.

Označení „herec“ bych zaměnila za slovo „performer“. (Continuo však chápu jako herce, ne performery!) Není to už ten, který plní přání režiséra, nehraje, ale existuje na jevišti. Performera tedy chápu tak, že nehraje někoho jiného, nepřemýšlím zde tudíž o dramatické postavě, za kterou se může tak trochu schovat. Pro mne je tento výraz snadněji pochopitelný u tanečníka.

Tyto úvahy mají spojitost s Divadelní antropologií, Druhou divadelní reformou, Třetím divadlem, divadelním prostorem, performancí, performerem, aj. Se zmíněnými pojmy, kterým by příslušela samostatná studie, jsem se po tři roky setkávala jak v teoretické tak i praktické práci Integračního programu⁷. V mojí více teoretické části práce bych ráda tyto pojmy rozvedla a pokusila se tak celou prací ukázat, jak blízko má k těmto skutečnostem práce Biljany Golubovič.

5 úvahy o krajině a městě jsou rozvinuty v rozhovoru s Biljanou Golubovič

6 V. Hohler- str.118, tělová mapa, O některých somatopsychických aspektech dialogického jednání, Psychosomatický základ veřejného vystupování

7 Soubor pracujících s hudbou, pohybem a loutkou, ovlivněný Grotowským a třetím divadlem E. Barby, založeno r. 1990 na pražské DAMU. (Next Wave, str.53)

2. DENÍK Z BARTcampu DURMITOR 2001

27.7.2001 v 9:00 hodin jsem společně s mým spolužákem Josefem nastoupila do autobusu s cílovou zastávkou Dubrovník. Musím přiznat, že jsem byla značně nervózní, nevěděli jsme totiž, jak se do Černé hory a pak do pohoří Durmitor dostaneme. Měli jsme volat Biljaně, aby nás navigovala; řekla, ať jedeme do města Budva a odtamtud zavoláme nějaké paní, že nám poví více.

28.7.2001 v 11:00 hodin jsme dosáhli prvního vytyčeného cíle - Dubrovníka. Věděli jsme, že okolo 11:30 nám má jet autobus do Černé hory. Nikdo na Informacích nám však nedokázal říci číslo nástupiště; popravdě řečeno se zdálo, že nikdo nerozumí anglicky. A tak jsme nasedli do prvního autobusu a pevně věřili odpovědi řidiče, že opravdu do Černé hory jede. Na hranicích nás však vysadil, museli jsme je přejít a nasednout opět do stejného (nebo to byl jiný?) autobusu. Bylo to absurdní – staré babičky s velkými taškami, turisté s batohy, slečny v podpatcích si to rychle cupkali přes hranice, aby jim pan řidič neujel. Okolo 15:00 jsme se dostali do Budvy! A nikomu jsme se nemohli dovolat. Po těch 30 hodinách jízdy jsme byli úplně zničení a napadaly nás myšlenky typu: tak si zaplaveme v moři a pojedeme zase zpět do Prahy.

FOTO1

Nakonec jsme byli zachráněni díky moderní technologii v podobě tzv. sms zprávy. Úkol zněl: počkejte před hotelem Avala na paní jménem Číca. Tak jsme čekali a paní stále nešla. Josef vzal situaci do svých rukou a šel se zeptat do hotelu, kde že je ta paní Míca; že je její host. Nikdo nic nevěděl. Nebylo divu, za chvíli přišla naše záchrana, jmenovala se Maruška, byla jedním z učitelů BARTu, zabývala se Gestalt terapií. Odvezla nás k sobě domů. Bydlela přes léto v městečku u moře a byla úžasná; pohostila nás chlebem, sýry, zeleninou. Pak jsme šli spát.

29.7.2001 v 6:00 jsme vstali. Maruška nás odvezla na bus směr Budva – Podgorica. *Musela jsem slíbit rodičům, že jim o sobě budu dávat vědět, tak jsem poslala zprávu, že jsem v Budvě a že je vše v pořádku. Když jsem se vrátila do Prahy, máma mi říkala, že vůbec nechápala jak to, že jsem 28. psala, že jsme dorazili do Budvy a jedeme dále a den nato, že jsem zase v Budvě. Báli se o nás⁸.* Maruška řídila jako pirát, stále upozorňovala na krásy kolem nás a stále pouštěla volant. V Podgorici jsme již v klidu našli správný autobus k naší cílové zastávce v pohoří Durmitor – městečku Žabljak, kam jsme také kolem 16:30 zdraví, šťastní a úplně zničení dorazili. Cesta pohořím Durmitor byla fantastická, krajina kolem se snad ani nedá popsat. Seno, krásy, nádherné louky, kopce, hory. A taky náš skvělý šofér. Při vzpomínce na jeho styl jízdy děkuji šťastné náhodě, že jsme přežili. Silnice byly hrozně úzké, dvě auta proti sobě neměla šanci projet, a tak jsme stále couvali a couvali, jedno kolo vždy ve vzduchu. V Žabljaku na nás čekala Biljana s Draganem (BART). Dovedli nás na místo, kde byla naše základna. Byla to maličká vesnička Virak. Tam byl dům, ve kterém jsme se všichni scházeli, spali, jedli...

FOTO7

30.7.2001 večer se mělo původně začít pracovat. Realita však byla taková, že na místě byli tři organizátoři, já a Josef. Důvodem byla doprava. Dragan říkal, že dokud tady ostatní nevidí, nebude věřit, že přijedou. Někteří účastníci dílny měli problémy s udělením víza. Biljana nám povídala o tom, jak zde bylo těžké začínat. Ona i Dragan jsou z města, a tady mají lidé úplně jinou mentalitu. Pokaždé když jim zadali nějakou práci a přišli v den, kdy jim měla být odevzdána, tak stále

8 např. J.Pilátová: Integrovaná dílna, Divadelně- antropologický seminář, Myšlení o divadle 20. století, Kritický seminář. V. Mikeš: Kulturní epochy a evropské myšlení, Tělo v historii, Tajemství jazyka, Turner, Schechner, Brook, Dario Fo.

slyšeli jen zítra, zítra. Biljana říkala, že z toho prvně měli skoro nervový kolaps a teď to berou tak, že tu je „fungující chaos“. Do Viraku se dostali kvůli tomu, že tu žil Biljanin dědeček. Další malý problém se týkal vody. Téměř není, neboť se spotřebuje na napájení krav.

31.7.2001 se stavělo pódium, na kterém se v příštích dnech již pracovalo. Podium bylo na kopci u lesa, nad vesničkou. Kolem něj byla jen tráva, louky.

FOTO 10

Výhled z něj byl unášející, rozlehlá krajina na jedné straně, na druhé obrovská hora. Všichni jsme čekali, až přijde dřevařský mistr a řemeslníci. Z řemeslníků se vyklubali naši sousedé.

Začalo se pracovat. V tu chvíli jsem si říkala: vidět tak tento postup můj táta (architekt), zřejmě by ho trefil šlak. Nic se nevyměřovalo, bouchaly se hřebíky a udělovalo se milion rad. FOTO11

V přestávkách se pila Rakije, místní pálenka, kterou si pánové přinesli v igelitce.

FOTO15

V tu dobu zde již byli i další studenti. Pocházeli z Černé hory, dva studovali grafiku a jeden herectví. Večer jsme se šli projít a navštívit Biljaniny známé. Pánovi bylo 85 let, měl hrozně tlusté brýle, paní asi 78 a oba dva bydleli přes léto v malé chatičce v horách.

FOTO21

Pozvali nás dál. Nikdy jsem nic takového neviděla. Žili v jedné místnosti o velikosti zhruba dvou čtverečních metrů. Podlaha byla hliněná, uprostřed stála kamna, u zdí dvě postele. Všude byly jen police, na kterých ležely mísy se sýrem. Na zemi stály kýble s mlékem. Psa jim sežral vlk. Když jsme šli domů, tak se smrákalo a já si uvědomovala, že jsem tady pár dnů a přitom jsem toho tolik viděla. A byla jsem šťastná, že jsme tady. Večer přijeli dva hudebníci z Černé hory.

1.8.2001 ráno jsme šli s Biljanou za nějakou babičkou, která nám bude prodávat mléko. Její dům se moc nelišil od toho včerejšího. Patřilo k němu ještě několik menších domečků, každý měl svou funkci. Dopoledne jsme se sešli na podiu, osm studentů a Biljana. Pracovali jsme podle Feldenkreisovy metody⁹. Pokoušeli jsme se najít centrum těla s pomocí dechu, nic nedělat svaly. Bylo to jen malinké seznámení. Odpoledne jsme si vyšli na procházku k Modrému jezeru.

FOTO16/20

Večer přijela paní z Mexika, jmenovala se Patricie a učila nás aztécké tance¹⁰. Po večeri s námi vytancovala na podium, v rukách měla louče, na nohách chrastící náramky. Rytmus tance vždy vyťukávala parohem do želvího krunýře. Učila nás tanec, který měl souvislost s pravou a levou mozkovou hemisférou. Vždy když jsme dotancovali a měli se rozejít, děkovala a troubila mořskou mušlí na Sever, Jih, Východ, Západ, k obloze a do země.

9 Text psaný kurzívou jsou komentáře deníku pozdějšího data

10 „naše personální tělo tvoří „nulový bod“ hlavní souřadnicové sítě, kterou Feldenkrais označuje jako střed osobního prostoru. Slouží nám jako centrum orientace. Od něj se odvíjí veškeré naše zaměření a mapování prostoru v našem akčním životním poli.“Všechny věci jsou orientovány k tělu, jež s sebou nosí původní orientovaný prostor blízkosti- vzdálenosti, nahoře- dole, vpřed- vzad, vpravo- vlevo“ (Patočka, J: cit. d., str 86.) Jeho staticky pevným a opěrným protějškem je zem se svou objektivní silou: přitažlivostí.“ (Hohler Vilém, Psychosomatický základ veřejného vystupování, str. 117)

2.8.2001 v 9:00 se začalo cvičit s Biljanou. Manipulace¹¹, koridory¹². Kolem poledního jsme se museli přesunout do stínu, kde jsme pokračovali v práci do 14:00 hodin. Následoval oběd. Zase neteče voda. Od 17:00 probíhala Gestaltterapie¹³ s Maruškou. Relaxovali jsme a měli si vybatit nějaký sen. Pak si z něj vybrat výjev, který je pro nás důležitý a nakreslit ho na papír. Následovalo povídání a vysvětlování. Poté jsme ihned navázali tancem s Patricií. Tancovali jsme až do tmy, krásně zářil měsíc, ve 22:00 hodin jsme skončili. Večeře nebyla, neb jsme ji zapomněli uvařit. Jinak je tu jídlo výborné.

3.8.2001 začal být ustálenější program. Od 9.00 do 13.30 pracujeme s Biljanou. Koridory, práce s hlasem, rytmem, architekturou pohybu¹⁴. Rytmus vytukáváme pomocí kamenů, které jsou všude kolem nás. Jde jen o to, vybrat si ten správný do ruky. Ve 14.00 oběd. Voda neteče. V 17.00 opět následuje Gestaltterapie. Hráli jsme hry ve dvojicích, kladení otázek typu: A říká „kdo jsi?“, B odpovídá. A říká : „kdo jsem?“, B odpovídá. Pak se role vystřídají. Povídali jsme si o tom, jak se v které roli cítíme. Dále tanec s Patricií. Učili jsme se nový tanec a Patricie na nás hrozně křičela, že to pleteme. Rozčilovala se, jak se chceme orientovat v životě, když se ani neorientujeme na jevišti a nevíme která je pravá a která levá noha. Končili jsme opět kolem 22:00 hodiny. Po večeři jsme seděli venku, hráli a zpívali. Josef šel spát nahoru na podium.

4.8.2001 ráno Biljana. Manipulace, koridory. Začíná zde být hrozné vedro. Házeli jsme si s míčem a měli si zapamatovat pět pozic našeho těla při zachycení míče. *Prvně jsme si házeli s kamenem, který způsobil jinou kvalitu naší koncentrace.* Vznikaly tak sochy¹⁵, které jsme pak provázali v celek. Každý z nás si vystavěl pohybovou partituru se kterou se pak pracovalo dále – ve dvojici; komunikujeme pomocí své partitury s tím druhým, s jeho partiturou¹⁶. Oběd byl jako vždy výtečný (rajčata, cukety, brambory zeleninové polévky, hodně zeleniny), vaří tu Draganova maminka. Odpoledne bylo volno, měli jsme domluveny individuální hodiny na Gestalt. Když jsem na svou hodinu šla, potkala jsem ubřečenou Hanu, která mi řekla, ať si s sebou vezmu kapesník. Rozebírali jsme s Maruškou můj sen. Nebylo mi to příjemné, neboť se jednalo o soukromé věci týkající se mé rodiny. Ostatní se zatím byli koupat v jezeře. Večer byl tanec s Patricií a přijela další skupinka, z Londýna – Mayur (herec), Jade (herečka) a John (režisér). Bolí mě celé tělo.

5.8.2001 dnes se stavěla na podiu plachta proti slunci, je tu totiž hrozný žár. Byla červeno- bílá, při pohledu na ni mě překvapilo, jak zajímavý výtvarný obraz tvoří v souvislosti s krajinou, v níž pracujeme. Výtvarně to vypadalo skvěle.

FOTO23

Bohužel po dvou hodinách zafoukal vítr a bylo po ní. Dnes jsme pracovali více s hlasem. Vodění hlasu pomocí rukou. Jeden vydává zvuk, druhý za pomoci

11 V předkolumbovské kultuře měly hudba i tanec terapeutickou funkci. Tvůrci tohoto pojetí byli Aztékové. Věřili v zásadní význam kontaktů s přírodou a se živly: s ohněm, větrem, vodou a zemí. Tanec podle nich harmonizuje vnitřní a vnější síly, duchovní svět s materiálním. Iniciační tancem, uvádějící životní síly do souladu s kosmem směřují protiklady: odvahu se strachem, impulzivitu se zdrženlivostí, moc s bezmocí. Rozvíjejí vnímání sebe a okolí, rozpoznávání meditace v rytmu bojovníka (citace z pozvánky na přednášky Patricie Tores, které se uskutečnily v květnu 2002 na kulturologii v organizaci Biljany Golubovič)

12 manipulace- slouží k masáži, probuzení těla, k protáhnutí a uvolnění, ke zkvalitnění kapacity dechu. Pracuje se vždy s partnerem, ve dvou či ve třech. Jeden leží na zemi, nahlas a zhluboka dýchá, druhý vyvíjí tlak na určitá místa jeho těla a provádí masáž. Cvičení má několik kroků- probuzení těla masáží, tlak na určitá místa těla, manipulace s částmi těla, práce s dechem, protahování a uvolňování těla. Manipulace se provádí po individuální rozcvičce.

13 koridory- cvičení sloužící k zvětšení kapacity těla, k protažení, k orientaci v prostoru kolem nás. Cvičí se v zástupech. Všichni opakují tentýž cvik, nestojí se na místě, postupuje se vpřed či vzad.

14 Gestaltterapie

15 architektura pohybu- snaha o takové pozice těla, které nejsou z našich každodenních pozic. Rozprostrít tělo do co nejvíce směrů, úhlů, rovin.

16 sochy- socha je zastavená pozice, zastavený pohyb, ke kterému se buď dospěje, nebo z kterého se vychází. Používá se jako cvičení nebo i divadelní postup.

ruky, pohybu ruky, určuje modulaci, rychlost hlasu. Jde přede mnou, ruku u mých úst a zrychluje pohyb, dává ruku nahoru, dolů atd. Vydávání hlásek a-e-i-o-u pomocí doteku druhé osoby. Zpívat písničku a formovat ji podle doteku partnera.

FOTO29

Zpívala jsem Nezacházej slunce. Odpoledne bylo volné, tak jsem si vyprala oblečení. Od 19:00 do 21.00 tanec s Patricií. Všechno tady utíká hrozně rychle.

6.8.2001 vstávala jsem v 7.00, neb jsem měla službu v kuchyni (byla jsem tzv. dežurny). *V kuchyni visel rozpis služeb na každý den, pracovali jsme po trojicích. Dežurny pomáhala při vaření, myla nádobí, připravovala snídani a vařila kávu či čaj, starala se, aby byla načerpána voda.* Cvičení se začalo manipulací (masáž těla, protáhnutí, prodloužení dechu). Pracuje se vždy s partnerem, ve dvou či ve třech. Jeden leží, nahlas a zhluboka dýchá, druhý vyvíjí tlak na určitých místech jeho těla a provádí masáž. Pak cvičení na probuzení centra. Koridory (zlepšování a zvyšování kapacity těla). Později jsme šli pracovat do lesa. Rozdělili jsme se na dvojice. Jeden měl zavázané oči, druhý ho vedl a měl mu „ukazovat“ co nejvíce věcí. Lézt po stromu, dotýkat se trávy, hlíny, položit se na kámen, do trávy, vnímat tvář zář slunce i stín...Pracovala jsem s Vladanem, byl vážně skvělý. Když měl každý zkušenost vedeného i vodícího, následoval další krok. Bylo deset minut k tomu, abychom si vzpomněli na pozice těla, které jsme měli při pochůzce lesem a zafixovali je. Tak například, když jsem ležela v nějaké pozici na kameni, tak jsem se tuto pozici měla pokusit zopakovat na trávě. K večeru byl čas na tanec s Patricií. Učila nás nové kroky. Dnes se k nám připojily místní děti, začali se na nás vůbec chodit dívat lidé z vesnice; co že to tu vlastně děláme.

FOTO33/34

7.8.2001 v 8:30 rozcvička¹⁷ s Biljanou. Protáhnutí celého těla, masáž v kruhu-záda, ruce, nohy. Koridory. Nabízení jablka, čichání ke kytce, hlava na polštář; cvičení známé již z Prahy. Co největší kapacita, architektura těl. Pracuje se ve dvojici, jeden nabízí, druhý přijímá. Pracují oba! Následovala tatáž práce za pomoci hudby, sledovat její podněty. Nakonec následovalo vodění lesem. Tentokrát s Josefem. Znova si zafixovat pozice těla - první až poslední. Odpoledne jsem usnula. V 16:00 bylo povídání nad fotografiemi s Pavlem Diazem (učitel FAMU, fotograf). Povídal o Capovi¹⁸ a o filmu Hirošima, má láska¹⁹. Na závěr nám promítal své fotografie např. z masopustů, ze Sicílie.... Večer Patricie. Dneska přijela mongolská skupinka, muzikant Bolor, tanečnice Onno a zřejmě jejich manažerka Dorčhan. Dále Marika, to je Japonka narozená v NY a žije v Praze. Komponuje a hraje na housle.

8.8.2001 bolí mě hlava, asi z toho vedra. Moc jsem necvičila, jen přihlížela, co dělají ostatní. Po obědě nám Vladan připravil ukázkou práce, kterou se zabývá. Téma: Video(art) and body in landscape²⁰. Seznamovali jsme se s možnostmi práce s kamerou. Zkoušeli jsme experiment: přilepili jsme si lepenkou kameru na část

17 Rozcvička- ze začátku individuální, pak skupinová. Práce s tělem i hlasem. Rozdíl mezi Biljaniným postupem a IPK: V IPK je větší důraz na objevování nekaždodenních pohybů, Biljana používá rozcvičku k zvyšování kapacity těla, dechu, k práci s hlasem.

18 Capa Robert (1913 – 1954) Vlastním jménem Andre Friedman, syn krejčího z Budapešti. V průběhu svého mládí se zařadil mezi sympatizanty radikální levice a v roce 1931 odjel do Berlína, kde mu bylo nabídnuto místo fotoreportéra v Ullsteinově nakladatelství. V roce 1936 se vydává jako reportér do Španělska, kde vypukla občanská válka. Zde byla zabita jeho žena a zde se definitivně rozhodl pro dráhu válečného fotografa. Jeho hlavním sídlem je v době války Anglie, odkud vyjíždí kamkoli - do Tunisu, na Sicílii, do Normandie... Zde zachytil Den D, výsadek Spojenců dne 6.6.1944 - otočen zády k německé palbě vystupoval z lodě, aby mohl fotografovat. Vyfotografoval sto snímků a laborant je v laboratoři přesušil, takže jich zbylo jen osm... O Capovi psali spisovatelé jako Hemingway nebo Steinbeck. Pátá válka, kterou fotografoval, se mu stala osudnou. www.paladix.cz

19 Hirošima, má láska: Hiroshima, Mon Amour; režie Alain Resnais, Francie/Japonsko, 1959. www.allmovie.com

20 Video a tělo v krajině

těla a pokoušeli se 1) vůbec si kamery při našich pohybech nevšímat, 2) pracovat pro kameru, vnímat ji jako partnera. Já si ji přilepila na paži, Ivan na záda,

FOTO4/5

Patricie na nohu, Zoran na břicho směrem k obličejí. Některé výsledky byly hrozné, nic moc nebylo vidět, ale byl to pokus. Večer tanec s Patricií. Společně s ní se střídal Bolor (mongolský hudebník), byl oblečen v tradičním úboru a hrál na mongolský hudební nástroj. Patricie nás učila nový tanec a opět na nás křičela, neb jsme si pletli co jsme mohli.

9.8.2001 vstávám v 7:00 hodin. Cvičení je úmorné, je stále hrozné vedro. Fantastická manipulace s Marikou, která dokázala správně vyvinout tlak při dotyku na mé tělo. Není dobré se jen zlehka dotýkat, druhému pak nedáváte dostatečný impuls k nádechu, výdechu. Ve stínu cvičíme s bambusovými tyčemi. Držíme je např. čelem-čelem, hrudí-hrudí, kolenem-kolenem, dlaní-dlaní + pohybujeme se s nimi; reagujeme na impulsy²¹. To je impuls k mému dalšímu jednání. Prvně ve dvojici, poté ve 3-4 lidech. Nakonec bez tyčí, máme si vzpomenout na impulsy a zachovat je. Biljana nás pak vždy po čtyřech rozestavila po louce, předvádíme pohybovou partituru, která nám vznikala po celou dobu z našich vzájemných impulsů. Když jsem se dívala na druhou skupinku, přišlo mi to jako skvělá choreografie. Hlavně, opravdu se nedá srovnat práce venku v přírodě a uvnitř v sále. V 16.00 měli Angličané připraveno představení. Indické divadlo, nebo spíše s indickými prvky?

FOTOII1/2

Oba herci jsou, indického původu, avšak nyní žijí v Londýně. *Když jsem se o představení bavila s Biljou, narazili jsme na téma formy a obsahu. Je možné, že vliv západní kultury sňal pravost indického divadla, že zbyla pouhá forma bez obsahu.* Poté Vladan a video. Hledali jsme spojitost mezi tělem a krajinou. Vizuální podobnost, např. kůže- kůra stromu, vlasy-tráva. Jinak se Boris (student grafiky z ČR) rozhodl, že bude točit film o slepicích, stále je krmí a pronásleduje. Prý to bude melodrama.(?) A večer opět tanec s Patricií. Zítra odjíždí Ivan (herec z ČR), tak jsme se s ním loučili. Patricie mu dala kámen pro štěstí, nechala ho kolovat a každý z nás do kamene něco řekl. Zatancovali jsme si s Ivanem poslední tanec. Ivan to obřečel. Pozdě večer byla druhá část představení Angličanů. FOTOII/6/8/9

Svítil jim jen měsíc a louče. Důraz na mimiku, ruce. Výrazný kostým. Mayur střídal skvěle přechod z jedné postavy do postavy jiné. Bylo krásně a obloha byla úplně posetá hvězdami. Dnes dorazili manželé s miminem, budou nás učit tango²².

10.8.2001 ráno jsme vyšli k Černému jezeru.

FOTOII/13

Po koupání pro nás měl připravený program Michael. Zabývá se Dramaterapií²³. Hráli jsme různé seznamovací hry, ale musím říct, že mě to vůbec nezaujalo, připadala jsem si nucená k chování, které je mi protivné. Jako dětské hraní si, avšak ne spontánní. U jezera jsme pobýli asi do 16:00 hodin. Pak jsme společně vyrazili do Žabljaku, kde jsme si na chvíli sedli do hospody. Večer byla Patricie. Dnes to však bylo jiné. Všem nám zavázala oči, udělali jsme „hada“ a dlouho chodili či spíše tančili ve stejném rytmu na louce, pak byl každý z nás přidělen jednomu dítěti, které s námi běhalo, točilo se a hlavně na nás dávalo pozor. Ztratila jsem botu. Pak nás děti dotáhly na podium, kde jsme se měli pohybovat jako levhart, opice, plaz, trvalo to asi 30 minut a stále jsme měli zavázané oči. Byl to zvláštní a těžko popsatelný pocit. Bohužel jsme se večer s Josefem museli přestěhovat kvůli miminu do jiného domu. Je tu hrozná postel.

11.8.2001 ráno po rozcvičce jsme z kopce váleli sudy, běhali slalom.

21 Impuls může být buď od partnera, např. jeho pohyb, reakce na určitý podnět, nebo např. to, že mi upadne tyč na zem a já na to nutně zareaguji.

22 tango

23 Dramaterapie

Měli jsme cvičit koordinaci, ale mně z toho bylo příšerně špatně. Koridory. Býčí zápasy- stojíme v kruhu, vytleskáváme rytmus, uprostřed jsou dva- toreador a býk. Úkolem je reagovat na sebe, být ve střehu. Pak byl zadán úkol, že do 20 minut se musíme zvednout z lehu, sepnout ruce, rozepnout je, sklonit a zdvihnout hlavu. Pak to samé udělat do 10 minut. Uvědomovala jsem si každý maličký pohyb. Zajímavé rozfázování pohybů. Byla hodně zima, a tak jsme pokračovali s prací v domě. Zadání: jeden sedí na židli, druhý stojí vedle něj. Za použití pohybů- zvednout hlavu, sepnout ruce a vstát jsme si měli vyměnit místa. Malá pohybová improvizace, reakce jedním ze zmíněných prvků na partnerův podnět. Odpoledne měl Michal svůj program Drama terapie. Na podiu jsme se sešli jen tři. Nikomu dalšímu se s ním nechtělo pracovat. Večer nám předvedli svou práci Mongolci. Byla hrozná mlha, zima a vlhký vzduch. Bolor hrál na svůj hudební nástroj a Onno tančila mongolský tanec. Měli na sobě krásné barevně zdobené kostýmy. Poté se do noci oslavovaly Zoranovy narozeniny.

12.8.2001 vstávali jsme až po obědě. Venku je hrozná zima, tak se jelo do města. Tam jsme se najedli (pleskavice- typické jídlo). Vrátili jsme se až okolo 19:00 hodiny. Večer jsme hráli hry s Michaellem. Hráli jsme dvě hry, které jsem moc nepochopila. Nakonec jsme si připravili Zpravodajství z Viraku. Počasí, reklamu, sport, zprávy, rozhovor...Dragan to opět natáčel. Byla to spíše dobrá show, všichni se uvolnili a bavili.

13.8.2001 po snídani jsme se šli projít. Měli jsme pozorovat lidi při sklizních a všimnout si jejich tělesných technik těla²⁴. Kvůli zimě však na poli nikdo nebyl. Udělali jsme si tam rozcvičku. Vodění ve dvou při dotyku ruka-ruka, záda-záda, boky-boky, hlava-hlava. Například vedení hlava-hlava vypadá tak, že náš bod dotyku jsou hlavy, jeden vede a druhý je veden. To znamená, že tlakem hlavy mám formovat pohyb celého partnerova těla. Zkoušet různé úrovně- u země, na špičkách, vpravo, vlevo. Měnit tempo- pomalu, rychleji. Snažit se o rozprostřenost mého i partnerova těla- opět tedy architektura těla. Pak práce celé skupiny. Biljana rozprostřela na zemi velkou červenou látku, měli jsme si na ní všichni lehnout tak, abychom se dotýkali partnerů vedle nás. Následovalo „zrození“ celé skupiny, s neustálými kontakty, po dobu zhruba půl hodiny. Pak znovu a znovu. Úkol byl zapamatovat si polohy našeho těla. Takto vystavenou partituru pak zopakovat sám. Nakonec si vybrat kámen, přenést na něj tuto práci, která se tak samozřejmě proměnila znovu. Večer jsme měli první hodiny tanga. Po tangu aztécký tanec. Večer odjela skupinka Angličanů, Michael a Pavel Diaz.

14.8.2001 ráno rozcvička a manipulace. Potom pokračování práce, kterou jsme započali včera- zrození z kamene,

FOTOII/16/17/18/19/20/21

část základu závěrečné performance²⁵. Odpoledne asi hodina tanga, u nějž je nejdůležitější se správně naučit základní krok. Ten se využívá i v divadle. Opět neteče voda. K večeru práce s Biljanou. Měli jsme položit na židli jeden kus našeho oblečení a za pomoci nejméně dvaceti pohybů si ho obléci. Přijít k židli- obléknout se- odejít. Důležitá byla přesnost. Biljana nás napřed nechala pracovat samotné, a pak nám pomáhala stopováním akcí, časováním. Vypadalo to zajímavě. Tango, Patricie. Jsem hrozně utahaná.

15.8.2001 dnes je už zase krásně. V 8:00 jsme začali cvičit s Biljanou. Šli jsme pracovat do lesa. Všichni měli zavázané oči. Marika hrála na housle, naprosto fantasticky. Bosi jsme měli jít za zvukem, každý krok provést jinak. Pak jsme stáli na místě a měli podle zvuku tancovat. Bilja zadávala úkoly- tanec hlavou, rameny, levou rukou a hlavou, pravým kolenem a zády...Potom jsme se vrátili k cvičení na

²⁴ tělesné techniky těla- „Tímto výrzem označuji způsoby, jakými lidé v každé jednotlivé společnosti dokáží uivat svých těl“ (Mauss Marcel- Slovník divadelní antropologie, str.226)

²⁵ performance

kamenech. Nový úkol byl, že jsme se měli pokusit najít tvrdost kamene v těle- od té chvíle, kdy na něm ležíme, až do zlomu, kdy vstáváme na nohy. Pak jsme se navrátili k cvičení s oblečením na židli.

FOTOII/22/23/24

Vždy, když byla mezi pohybem pauza/možnost pauzy, zkoušeli jsme tam umístit větu. (Jmenuji se Iva Macháčova, narodila jsem se v Praze....). Každý ve svém jazyce. Biljana nám pomáhala s upřesňováním pauz. Prvně pracují všichni dohromady, každý na svém, poté každý představí svou práci a ostatní pozorují.

FOTOII/25

Pracovalo se mi dobře. Oběd a asi hodina volna, poté práce na kamenech a s židlí. K večeru jsme odjeli i se židlemi k Černému jezeru, kde se pokračovalo ve zkoušení.

FOTOII/26

Tady máme mít zítra performanci. Kameny u jezera jsou obrovské, zrození by mělo trvat kolem 10 minut. Performance se židlemi a na kamenech bude práce celé skupiny, celková choreografie nás všech. Pak jsme tancovali s Patricií. Před půlnocí jsme dorazili domů.

16.8.2001 dnes večer má být performance u Černého jezera. Od rána jsme zkoušeli. Sedíme v kruhu, kameny dáváme rytmus, uprostřed je herec, který „tancuje“, či lépe řečeno, mění co nejvíce pozice těla. V 15:00 byl odjezd k jezeru. Oblečení jsme byli v bílých kalhotách a košili, dívky měly přes hrud' uvázaný pruh bílé látky. U jezera jsme zkoušeli, značili jsme místa, dělali technické věci.

FOTOII/30/32

Přišlo se podívat, zúčastnit tak padesát lidí. Potkali jsme dva Čechy. Začátek byl v 19:00 hodin.

Osm lidí nehybně leželo na kamenech. Po vodě připlula loďka s muzikantem hrajícím na černohorský nástroj- gusle²⁶. Když připlul a vystoupil, začala naše akce. Zoran hrál na kontrabas a my se pomalinku rodili z kamenů. V momentě, kdy jsme již neměli tělo z kamene a začali jsme se narovnávat, začala hrát Marika na housle. Když jsme byli všichni zrozeni, stáli jsme ve štronsu na kamenech, pak jsme pomalým krokem z břehu jezera odešli. Následoval úsek se židlemi. Postupně si každý přinesl na své místo židli a oblečení. Začali jsme se oblékat. Důležité také bylo, abychom si navzájem dělali prostor a nepřekřikovali se při vyslovování jednotlivých vět. V konci si vzal každý opět svou židli a donesl ji zpátky k lesu (za diváky). Na to navazovala ukázka práce Onno a Borana. Mongolský tanec, zpěv a hudba. Dále Peter a Muriel s tangem. Kruh s kameny- vyťukáváme rytmus, ten, kdo je uprostřed, mění směr pohybu, opět fáze a rozpětí těla. Biljana vyvolává jméno toho, kdo má do středu kruhu vstoupit. Často je tam i více lidí, reagujeme jak na rytmus, tak i na podněty druhých. V tuto chvíli už byla tma, světlo zprostředkovávaly jen louče. To bylo výborné pro poslední výstup, což byly aztécké tance s Patricií. Tancuje se do kruhu, ve středu seděli bubeníci, mezi nimi a námi tančícími byli svíčky a vně kruhu hořely louče. K místu tance jsme přišli již tanečním krokem, jako had. Jelena nesla podnos s ohněm. Proběhl začátek tance a Patricie pozvala diváky, ať si zatančí s námi. Plno lidí se připojilo a Patricie je naučila jednoduchý krok. Skončili jsme tedy společně. Závěr celé performance byl okolo 22:00 hodiny. Pak jsme šli slavit. Byl to skvělý den.

17.8.2001 ráno jsme už v 10:00 měli sraz na podiu. Manipulace s Hanou a Vladanem, pořád jsme se něčemu smáli, bylo hezky a nálada byla uvolněná. Jinak jsme už bohužel necvičili, neboť postupně polevila morálka a ne všichni se účastní.

²⁶ gusle-balkánský hudební nástroj, vzhledem připomínající housle

Následovalo tango. Není stejný počet dívek a chlapců a ne všichni se účastní, takže jsem párkrát vedla, či byla vedena dívkou. Dneska jsme se s Josefem konečně přestěhovali zpět do domu. Do pokoje Patricie, která v noci odjela zpět do Mexika. Po zbytek dne jsme měli volno. Trochu mě to mrzelo, neb mě práce bavila. Večer jsme se koukali na video, jak Dragan natočil performanci u Černého jezera. Program je teď spíše více relaxační.

FOTOII/29

18.8.2001 dneska jsme vyrazili na výlet. Chtěli jsme vyjet lanovkou na vršek hory nad Virakem, kvůli větru nás tam nepustili, a tak jsme se šli projít k jezeru. Když pár lidí plavalo v jezeru, spustil se ukrutný déšť. Dneska odjela skupinka lidí do Podgorice. Ukončili tak práci předčasně. *Stalo se, že ne všichni chtěli pracovat. Stačila malá skupinka a práce nás všech se do značné míry zpomalila a znemožnila. Možná měli odjet dříve, ihned když byl problém znatelný, a my ostatní bychom pracovali intenzivněji bez nich.* Zítra se máme všichni přesunout k moři!

19.3.2001 ráno jsme si vynahradili včerejší počasí a jeli lanovkou na horu. Pěšky jsem pak s Josefem a Hanou vyšla na samý vrchol. Bylo to fantastické!!

Takové hory jsem v životě neviděla, vzali jsme si tam kamínek pro štěstí. Ve 13.00 nám jel autobus do Tivatu, skoro jsme ho nestihli, Dragan s námi jel autem na nádraží asi na třikrát. Cesta busem byla ukrutná, tentokrát jsem z okénka neviděla nic, neb byl autobus plný lidí. Bylo hrozné vedro, měli jsme rezervace na sezení, a tak nám Hana postupně vydobyla naše místa, což byl úkon přímo nadlidský. Do Tivatu, k moři, jsme dorazili kolem 20:00 hodiny.

20.8.2001 vstávala jsem kolem 7:00, neboť sprcha zde teče jenom mezi 6:00- 8:00 a 18:00-20:00 hodinou. Přes léto je po celém pobřeží nedostatek vody. Okolo 10:00 jsme vypluli lodkou na ostrov, přesně v poledne jsme tam dorazili. Celou cestu jsme v dobrém rozpoložení seděli na střeše. Na ostrově byla krásná pláž, ale hodně lidí, tak jsme šli až na cíp ostrova, kde téměř nikdo nebyl. Okolo 19:00 jsme přijeli nazpět do Tivatu. Večer jsme šli posedět do místní hospůdky. V noci jsem spala s Hanou a Marikou venku, na střeše domu.

21.8.2001 brzy ráno jsme si šli s Hanou zaplavat do moře, které bylo hned přes ulici. Pak byla snídaně a my se museli rozloučit s mongolskou skupinkou a s Marikou, neboť odlétali do Prahy. Na jednu stranu jsem jim trochu záviděla, mně i Josefovi totiž silně docházely peníze. Pomalu jsem neměla ani žádné oblečení, i když je pravda, že jsem ho ani moc nepotřebovala. Ale takové čisté tričko by mi v tu chvíli udělalo snad největší radost. Pak jsme opět vypluli na moře, na naše, již známé, místo. Hana vylovila mořského ježka a přinutila nás, abychom ho snědli. V průběhu dne jsme pak společně lovili mušle, které jsme již bez řečí degustovali. Opět jsme spali na střeše.

22.8.2001 brzké vstávání a plavání v moři. Pak již tradičně naše milá loď. Dneska jsme jeli ještě na výlet do Modré jeskyně. Cestou zpátky hrál Zlatko na housle a zpíval balkánské písně.

FOTOII/34

Josef mi dnes vylovil mušli. Do Tivatu jsme se vrátili okolo 20:00. O hodinu později nám už jel autobus do Budvy, kde bydlí Hana.

FOTO27

Pozvala mě i Josefa k sobě domů, což bylo milé. Nakonec s námi jel i Zlatko. Rozloučili jsme se tedy s Biljanou a Draganem. Vladan jel domů, do Nového Sadu. Ostatní se průběžně rozprchli. Původně se mělo pracovat i u moře, ale bohužel to nevyšlo. Kolem půlnoci nás Hanka vzala na procházku Budvou, byli jsme úplně zničení, ale Hana se nedala přemluvit. Záhy jsme zjistili, že měla domluvený sraz

se svou kamarádkou. Seděli jsme venku a povídali si. Kolem 02:00 jsme šli spát. Hanina maminka se kvůli nám odstěhovala ke svým rodičům, byla moc milá a uvařila nám oběd. Musím Hanu pozvat k sobě do Prahy.

23.8.2001 dneska odlétá Zlatko do Bělehradu. Odpoledne jsme se šli koupat k ostrovu Sv. Stefan. Cestou domů jsme se zastavili u Haniny babičky a dědy. Vřele nás pohostili, což je tady zřejmě častý jev. Lidé jsou tu v tomto ohledu značně laskaví. Povídali jsme si, nakonec si i zazpívali. Hana se o nás moc hezky stará. Večer jsme měli opět sraz s Haninou kamarádkou. Před odchodem jsme náhodou viděli v televizi asi dvacetiminutový sestřih naší performance u Černého jezera

24.8.2001 dnes nám jel v 12.30 autobus do Dubrovníka. Tedy, opět spíše na hranice. Tam jsme s Josefem poprosili nějaké Čechy, jestli by nás nevzali do Dubrovníka. Neměli jsme totiž moc peněz. V Dubrovníku jsme se skromně najedli a šli se vykoupat do moře. Poté jsme našli autobusové nádraží, z kterého nám jel následující den autobus do Prahy. Do úschovny jsme dali batohy a nechali si jen spacák a nejnnutnější věci, pak jsme se vydali na procházku do staré části města, do centra. Za ušetřené peníze z autobusu jsme si koupili pizzu. Seděli jsme u fontány, jedli, pili vodu z kašny (z které mě pak bylo dost špatně) a pozorovali, co se děje kolem.

FOTOII/36

Byli jsme už hrozně utahaní. Tak jsme se vydali na místo, kde jsme se prvně koupali. Mysleli jsme si, že tam přespíme. Narazili jsme tam na podivnou partu chlapců, kteří na nás něco křičeli a řinčeli u toho láhvemi. Raději jsme odešli. Napadlo nás, že přespíme na molu. Bylo tam ale plno lidí, tak jsme napřed nenápadně posedávali, pak polehávali. Josef potom usnul, já se celou noc převalovala.

25.8.2001 probudilo mě, jak nějaká paní zametala molo. Kolem byli jen holubi.

FOTOII/37

Vykoupali jsme se v moři a vydali se na nádraží pro batohy. Naštěstí jsme objevili směnárnu, kde nám vyměnili české koruny. Tak jsme si mohli nechat batohy v úschovně až do poledne. Naše cesta vedla hned do samoobsluhy, kde jsme si koupili jídlo a konečně se pořádně najedli. Ihned se nám zlepšila nálada. Vrátili jsme se k moři, kde jsme se až do odjezdu koupali. V 17:45 nám měl jet autobus. V 17:40 nikde nic. Polilo nás horko. Naštěstí přijel o dvě minuty později, nabral nás, počkal asi minutu a když nikdo další nedorazil, odjel. Z Dubrovníku jsme jeli jen my dva. Postupně začali přistupovat další lidé, ale nám už bylo všechno úplně jedno.

26.8.2001 dosáhli jsme Prahy.

3. JEDNOTLIVÉ DÍLNY

3.1 Práce s Biljanou

Biljanina cvičení slouží k tomu, aby se člověku zlepšovala kapacita těla, zkvalitňoval dech a aby našel svůj hlas. Cvičení bych rozdělila do tří skupin. 1) Probuzení- individuální rozcvička, manipulace. 2) Kapacita, koordinace těla- koridory, cvičení v kroužku, práce s dechem, hlasem. 3) Použití předešlého s partnerem- nabízení- přijímání, vítr, vodění hlasu, manipulace těla dotykem, práce s předmětem-tyč. K tomu patří i cvičení vedoucí ke konečnému tvaru práce. Tyto tři body se využívají dále, cvičení již nemusí být pouhé cvičení, lze ho posunout a použít ke konkrétní práci. Techniku lze přizpůsobit svým potřebám. Dalším krokem byla práce na performanci. Není to tak, že by se řeklo: „teď se něco nazkouší“, ale práce během času narůstala do konečného tvaru sama, s naší a Biljaninou pomocí.

Práce je stavěná na individualitě každého z nás. Nehraje se, ale existuje. Nic není uděláno špatně, zkouší se tak, aby to šlo lépe, přesněji. Účastníci se výtvarníci, herci, hudebníci. Důležitá je skupinová dynamika a rozhodnutí pracovat. Práce venku v přírodě- krajina, krajina těla. Tématem práce je krajina kolem nás (Zrození z kamenů). Stejně důležité jako cvičení je i prostředí, místo kde pracujeme. Biljana má funkci režiséra v tom smyslu, že přemýšlí o možném uspořádání, dramaturgii, dostáváme od ní impulsy a nabídky, ale nerežisuje nás, naše pohyby či dokonce vnímání a myšlení. S Biljou jsme cvičili každé ráno po snídani do oběda, okolo čtyř, pěti hodin.

3.2 Práce s Maruškou

Maruška se zabývá Gestalt terapií. S ní byla práce mnohem více niterná, což mi nebylo úplně příjemné, neboť si své otázky či problémy řeším raději sama, nebo s lidmi, které znám a důvěřuji jim. To se týkalo interpretace snu. S Maruškou jsme pracovali odpoledne. Při prvním setkání jsme relaxovali a měli si vybavit sen, který se nám zdá často, který si pamatujeme. Vybrat z něj důležitý výjev a nakreslit ho na papír. Pak jsme v kroužku vysvětlovali, o čem je. Z tohoto setkání vyšly naše individuální hodiny. Na nich se nám Maruška pokusila rozuzlit náš sen, povídali jsme si o něm. Zdálo se mi, jak se k nám domů snaží někdo dostat a já držím dveře, aby nemohl dovnitř. Interpretovat či poslouchat možnou interpretaci mého snu mi nebylo ani trochu příjemné, tyto hodiny taky pár lidí obřečelo. Myslím si, že otevřít určité silné a mnohdy i bolavé téma a zůstat u něj pouhé jedno setkání, není dobré řešení. Alespoň mně to nevyhovovalo. Určitými věcmi se zabývám, když mám pocit, že je nutné je řešit. A tento pocit jsem neměla. Měla jsem možná říci, že pracovat nebudu, ale zřejmě mě přemohla zvědavost.

Hráli jsme i seznamovací hry. Udělali jsme dvojice, jeden se ptal „kdo jsi?“, „kdo jsem?“, druhý odpovídal. Pak se role vyměnily. Dále jsme si ve dvojicích měli předvádět strach, naštvaní, štěstí, smutek. Postavili jsme se naproti sobě a měli předvést, jak se v situaci např. strachu chováme. První říká: „předvádím ti svůj strach..“, druhý mu odpovídá: „a já ten strach...akceptuji“. Role se opět vymění. Říkáme si, jak jsme se v každé pozici cítili. Co je nejlehčí a co nejtěžší na předvádění. Pracovala jsem s Josefem (kvůli angličtině), takže jsem ho už vlastně znala, ale napadaly mě o něm i o sobě nové věci. Hra s otázkou kdo jsi/ kdo jsem, mi přišla nejzajímavější a nejvíce uvolňující z této práce, což jsem potřebovala. S Maruškou šlo o krátké setkání, neboť odjela dříve. Pracovali jsme dvakrát v rozsahu dvou hodin a v individuální práci hodinu.

3.3 Práce s Michaelem

Michael je Američan, nyní ale žije v Čechách. Pracuje jako dramaterapeut. Michael používá herních technik k řešení určitých problémů, situací. První setkání s jeho prací se odehrálo na výletě u Černého jezera. Hráli jsme různé seznamovací hry. Bohužel jsem si je nezapsala, neboť mě popravdě nezaujaly. Nebo to bylo Michaelovým podáním? Tak se alespoň pokusím vzpomínat. Začali jsme seznamovacími hrami. Každý měl dát nějaký svůj předmět do čepice, pak se věci vytahovali/y, měli jsme si je předávat a říkat, komu patří. Pak se hrálo na chytání. Byl pomyslný čtverec. Jeho rohy byly domečky, my jsme měli přebíhat a nenechat se chytit. Dále bylo opakování pohybů v kroužku. Jeden udělal pohyb, ostatní ho měli zopakovat. Pak si pamatují hru ve dvojicích. Mohla jsem o sobě partnerovi říkat, co chci, a on měl poznat, co je pravda a co lež; pak si vyměnit role. Nakonec říct, co kdo uhodl, a co ne. Společně jsme si pak povídali, jak jsme se cítili při lži, jaké to bylo. Venku ve Viraku jsme hráli hru, že si měl každý vymyslet hudební nástroj, na který bude hrát. Dirigent pak zadal hudební žánr a dirigoval ostatní. Na tuto hru se nás sešlo asi jen pět. Připadala jsem si u ní hloupě, neboť jsem cítila, že je předstírána spontánnost. Dále jsme hráli na krále. Mohli jsme královi říkat cokoli, aby si vybral právě nás a nechal nás žít, soutěžilo se o trůn, kdo ho získá. V místnosti jsme hráli na medvěda, což jsem nepochopila, a na alibi. Závěrem jsme si měli připravit zpravodajství z Viraku. Rozhodnout se, co kdo zpracuje- reklamu, sport, počasí, rozhovor... Většinou jsme hráli ve dvojici. Tato hra mě zaujala nejvíce, u ní jsem se konečně uvolnila a bavila. S Michaelem jsme pracovali třikrát, pokaždé tak tři, čtyři hodiny. Jednou dopoledne, jednou odpoledne a jednou večer. Čas pro práci tedy zřejmě nebyl závažný.

3.4. Práce s Vladanem

Vladan se zabývá novými médii. Připravil si pro nás téma Video(art) and body in landscape. Nejprve jsme se seznamovali s kamerou, jaké jsou její základní funkce, jak se s ní pracuje. Udělali jsme pokus- přilepili si lepenkou kameru na tělo a měli jsme se hýbat 1) pro kameru jako partnera, 2) kamery si nevšímat. Přilepila jsem si ji na paži, Patricie na nohu, Zoran na břicho směrem k obličejí, Ivan na záda. Některé pokusy vypadaly při přehrání na videu zajímavě, jiné hůře. Byl to ale zajímavý experiment. Při druhém setkání jsme hledali spojitosti mezi tělem a krajinou. Vizuální podobnosti, jako např. vlasy - tráva, kůže - kůra stromu...Nasníмали jsme zblízka struktury povrchu a porovnávali je. Škoda byla, že práce s Vladanem neměla větší prostor. Byla to pro mne nová, avšak ne vzdálená zkušenost. Uskutečnila se dvě odpolední setkání, každé mohlo trvat okolo dvou hodin. Tato práce pro mne odhalila nový způsob uvažování o souvislostech mezi člověkem, krajinou a technikou.

3.5. Práce s Petrem a Muriel

Peter a Muriel byli pár, který nás učil tango. Tedy spíše základní postoj těla při tanci, jak vycítit, jakou nohou začne partner, jaká je základní chůze a krok. První hodinu nám řekli, ať ve dvojicích zkusíme zatancovat tango, jak ho známe. Házeli jsme hlavou, lítali, zakláněli se skoro až k zemi. Vše bylo jinak. Takto se tango netančí. (Existují dva typy tanga, které jsem ale zapomněla.) Začali jsme od základu- postoje. Podsadit zadek, trochu se pokrčit v kolenu. Postoj známý i

z Biljaniných cvičení. Při chůzi jít za hrudníkem, uvědomit si centrum, ze kterého jde energie. Otevřenost hrudníku. Pokusit se jít tak, aby se nezvedala a neklesala ramena. Držet hrudník v jedné pozici, vyvíjet v něm sílu. Nekoukat se na nohy, ale sledovat bod před sebou a jít za ním. Nechat se partnerem vést, ale v hrudníku mít proti němu tlak. Nebýt pasivní. Z rovnováhy těla, z váhy na noze poznat, jakou nohou partner vykročí. Mít uvolněné, ale pevné tělo. Tango bylo zařazeno před Patricií. Hodiny tanga trvaly asi týden v rozsahu jedné, dvou hodin. Hlavní a pro nás potřebný prvek byl taneční krok, postoj těla.

3.6. Práce s Patricií

Patricie nás učila aztécké tance. Byla to subtilní starší dáma s blond vlnitými vlasy, která jedla za dva. Za jejím křehkým vzhledem se skrývala obrovská vitalita a energie, která z ní přímo sršela. Především u tance. K tanci měla i potřebné věci: na nohy náramky ze skořápek/mušlí, které chrastily a pomáhaly rytmicky. V ruce držela želví krunýř a parůžek, kterým jasně vyťukávala rytmus. Na hlavě měla červenou čelenku. Polarita. Patricie nám k tanci rozdala bílé čelenky na hlavu. Naučili jsme se asi pět tanců, pamatuji si název jednoho, jmenoval se jaguar. Párkrát nám půjčila krunýř a parůžek a my měli sami zkusit držet rytmus a tempo tance. Vždy, když jsme dotancovali, děkovala světovým stranám, nebi i zemi a troubila na velkou mušli. Občas se k nám přidaly i místní děti. Tance mají souvislost s mozkovými hemisférami, s pravou a levou stranou, s orientací v prostoru kolem nás. Často jsme si pletli to nejzákladnější - kde je levá a pravá strana, Patricie na nás křičela, jak se chceme vyznat a orientovat v životě, když to neumíme ani na podiu. Vážně se nás ptala, co s námi je, co to máme za problém. Aztécké tance slouží k nalezení harmonie v sobě a ve vztahu k okolí. Tancovali jsme každý večer okolo 20.00-23.00 hodiny, většinou tak dvě hodiny. Byl to vždy poslední program dne a často ze mne sňal únavu.

Dílny jsou popsány v pořadí, ve kterém v průběhu dne probíhaly. Setkáním s Biljanou práce začínala, Patricií končila. U ostatních (Michael, Maruška, Peter a Muriel, Vladan) se časové zařazení měnilo dle potřeb.

ODKRÝVÁNÍ VLASTNÍHO PŘÍBĚHU

Hledání ovlivněné divadelní zkušenosti

Olga Fleková

Bakalářská práce DAMU

Praha 2003

ÚVOD

Hledám svůj příběh a jeho smysl. Viktor Frankl otázku po smyslu života chápe tak, že vlastně nezáleží ani tak na tom, co očekáváme od života my, nýbrž se máme ptát, co očekává život od nás. Uvědomuji si jedinečnost a neopakovatelnost životního údělu každého jedince. Chtěla bych v sobě otevřít prostor pro svůj příběh, který ke mě přichází.

Moje první reflexe na různé školní předměty (26.5.2001)

Začínám si více uvědomovat své tělo, hledám svou vlastní jedinečnost a originalitu, sama sebe. Jsem zvyklá se vyjadřovat ve velmi nízké intenzitě, což souvisí s mou nesmělostí a ta souvisí s nejasným postojem a ten zase souvisí s tělesným postojem. Všechno spolu souvisí a když se mi podaří cokoli z toho změnit, mění se tím zase celá škála sledovaného. Pevný fyzický postoj mi pomůže vydat pevnější hlas - mám se totiž o co opřít, mám-li pevnější hlas, musím být zajedno s vyjadřovanou myšlenkou, a tím se zase vyjasňuje můj životní postoj. Přibližuji se více k realitě a být víc v realitě znamená, že jsem blíž nejen sobě, ale i ostatním lidem a skutečnosti a můžu převzít za sebe více odpovědnosti. Je pro mě důležité uvědomovat si plně obsah slov, které říkám. Souvisí to s tím, že se učím lépe poslouchat a také mě začalo zajímat, jak se kdo vyjadřuje.

Tato část mé první školní reflexe by mohla být vodítkem ke čtení předkládané bakalářské práce. Při rozkrývání svého příběhu vidím stále nové a nové souvislosti. Moje práce je dílem otevřeným a neklade si za cíl činit závěry. Jsem na cestě.

Mezi první a třetí částí tohoto mého pojednání je zřetelný: z role žý posunáka se postupně dostávám do role učitele. V prostřední části jsem se pokusila hledat

souvislosti a myšlenkový rámec svého přístupu k divadelní práci. Moje zaměření mě vede spíše k praktickým zkušenostem, kterým dávám ve své školní i mimoškolní činnosti přednost. Tím je dána i povaha tohoto textu: je to spíše popis práce a následná úvaha, nikoli tvrzení, opřené o teorii.

V první části popisují svou individuální bakalářskou práci s Biljanou Golubovič /která vystudovala DAMU, obor ALD režie, dramaturgie a Integrovaný program kreativity, kde byla také externí učitelkou/. Tuto svou zkušenost popisují proto, že do mého života přinesla zásadní změnu. Prostřednictvím vlastní autorské tvorby jsem si uvědomila obrovskou moc divadla. Narodila jsem se do určitého prostoru a času a divadlo je pro mě praktická možnost z této danosti vystoupit, podívat se na sebe novým pohledem.

Od dětství jsem se děsila stereotypu a snažila se narušovat běžný běh věcí. Zkrátka, utíkala jsem z domova a pořád něco hledala, něco opravdového, co nebylo k nalezení. Pak jsem své dětství uzavřela na sedmero zámků a neměla jsem vůbec chuť ani odvalu se s ním konfrontovat. Bylo to zřejmě proto, že jsem nebyla schopná zpracovat svou zkušenost, že mi v pěti letech zemřela matka. Otec mě potom svěřil do opatrování své matky, mé babičky, která po necelých dvou letech také, stejně jako matka, náhle zemřela. A právě při studiu na této škole jsem si začala uvědomovat, že chci-li něco upřímně tvořit, a jinak to ani nejde, musím sama sebe přijmout takovou, jaká jsem. Začala jsem se ptát, kdo vlastně jsem, jaká jsem a co vlastně chci a kam směřuji a hlavně, co pro to skutečně dělám. Při dialogickém jednání (dále DJ), jsem postupně začala chápat, jak je důležité sjednotit pokud možno své myšlení se svým jednáním. Zároveň jsem pocítila potřebu hledat své kořeny, tedy i kořeny své rodiny. To vše mě vedlo k tomu, že jsem si vybrala pro svou závěrečnou individuální práci téma „moji předci ve mně

I. Odkrývání příběhu při autorské tvorbě

Při práci s Biljanou Golubovič jsem si dala za cíl zkusit vytvořit krátké, ale přesně zafixované a pokud možno pro diváka čitelné autorské představení jednoho herce. Chtěla jsem sledovat svoje vybrané téma a ve svých předcích hledat zejména rodovou podobnost, což bylo hlavně hledání sebe sama. Rozprávěla jsem s příbuznými a podrobně zkoumala fotografie z rodinného alba a zachovanou korespondenci. Nakonec se mi téma zúžilo na můj vztah k matce. Uvědomila jsem si, že jsem svou zkušenost s matkou tak hluboce zasunula, že mi dalo skutečně mnoho práce a času tento vztah nějak vzkřísit. Byla jsem na tom tak, že jsem slovo máma ani nedokázala vyslovit. Od dětství až do současnosti jsem se na toto téma odmítala s kýmkoli bavit. Zároveň jsem si však uvědomila, že ve mě matka nějakým způsobem zaujímá velký prostor, ale že jí vůbec neznám, a tak jsem si zadala svůj úkol, že se budu snažit poznat ji a pokusím se vytvořit si k ní vztah.

Na tomto projektu jsem pracovala během jednoho semestru asi osmdesát hodin, z toho asi polovinu s Biljanou a zbytek sama. Byla to pro mě vzácnost, vytvářet takové představení. Tato práce mi přinesla mnoho radosti i očištných slz.

Při práci jsme používaly postupy podle divadelní antropologie. Ta

neodpovídá na otázku, jak se člověk stává dobrým hercem. Spíše hledá užitečné rady. Snaží se odhalovat všechny souvislosti, které můžeme pro svou práci užít. Divadelní antropologie skrze zkušenosti jiných divadelních kultur hledá základní společné principy a prakticky je prověřuje svou vlastní zkušeností. Nejde zde o napodobování, ale o dobrou radu, jakými principy se můžeme řídit při tvorbě autorského představení. Princip je podobný, projev se liší.

1. Příprava

Dostala jsem za úkol si přinést předměty, se kterými bych chtěla pracovat. Předměty, které mi matku připomínají a které by mi mohly pomoci vzkřísit své vzpomínky na období před matčinou smrtí. Zvolila jsem fotografie, matčiny šaty, dopisy, masku, obrázek a ikonu.

Fotografie : vybrala jsem si sedm fotografií, čtyři z období před smrtí matky, dále pak jednu z pohřbu a dvě fotografie z téhož dne, z Velikonoc, jeden rok po smrti matky. Původně jsem pracovala s více fotografiemi, ale těchto sedm se nakonec dostalo do výsledného tvaru.

Matčiny šaty : moje babička, matka mé zemřelé matky, uchovávala ve zvláštní skříni v hluboké úctě všechno její oblečení. Vždy jednou za čas mě s posvátností vzala s sebou k té skříni, otevřela ji a řekla, ať si něco vyberu, což nešlo odmítnout. Jednou jsem si vzala tyto šaty, líbilo se mi, že byly barevné a veselé. Později jsem je zkrátila a ráda nosila. Pro užití v mé práci jsem je opět prodloužila, a to o širokou, pro mne sváteční bílou krajkou.

Dopisy : dopisy psala moje máma otci a nám dětem domů z lázní v Karlových Varech, kde byla na léčení v době, kdy mi byly dva roky a bratrovi čtyři. Dopisy obsahovaly popis léčebných procedur, popis pocitů z nového prostředí, obavy a starosti o nás děti, touhu vrátit se domů, představy do budoucna, popis běžného dne, i obrázky pro nás děti a mnoho dalších informací, které mi umožnily vytvořit si představu, jak se asi cítila a co prožívala.

Maska : pracovala jsem s kaširovanou škraboškou, kterou jsem si sama vyrobila z novinového papíru a lepidla na tapety a jako forma mi sloužil sádrový odlitek mého obličeje. Tuto masku jsem si vybrala proto, že při práci s ní na dílně s Janou Pilátovou ve mně probudila téma matky. Hlavně při tom, když jsme si při práci masky vyměňovali a já ji viděla proti sobě, nebo jsem ji od druhého přijímala. Masku je bílá, v očích má prostřižené jen malé štěrbiny, působí na mne trochu jako maska posmrtná.

Ikona : ikonu jsem si vybrala proto, že je pro mne nejen symbolem něčeho vyššího, ale také symbolem naší rodiny z otcovy strany. Můj děd byl pravoslavný pop a tuto ikonu si rodina přinesla, když se vracela z Ukrajiny. U těchto prarodičů jsem vyrůstala po smrti mé matky a pravoslavnými symboly jsem byla obklopena. Zároveň ve mně vyvolává vzpomínku na svátečně prožívané Velikonoce.

Obrázek : obrázek jsem si vybrala od mého oblíbeného malíře Marca Chagalla. Tento obraz byl namalován v roce 1917 a patří k jeho rané tvorbě. Bella s bílým límcem je název, který autor obrazu dal. Přes horní dvě třetiny obrazu je

namalována žena, která shlíží dolů na úplně miniaturní postavu dítěte, která se pokouší chodit. Žena ukazuje na dítě prstem, který je přibližně tak velký, jako samo dítě. Obrovská postava ženy mi připomněla velký prostor, který zabírá má matka ve mně, aniž jsem si to dřív uvědomovala.

2. Jak jsem prakticky pracovala s předměty

Tyto jednotlivé věci jsem rozmístila v prostoru a jednotlivě se s nimi setkávala. Hledala jsem jakékoli souvislosti. Pokoušela jsem se věci oslovovat a nechávala jsem se jimi oslovit. To vše nejen v pohybu, ale i v hlase. Vznikaly situace, které se mi ukládaly do paměti, i paměti tělové. Tyto situace se mi spojovaly s konkrétním prožitkem buď z minulosti, nebo se tvořily nově v přítomnosti. Některé jsem hned opouštěla, ale jiné byly tak jasné, že jsem si je zapamatovala. Pracovala jsem takto desítky hodin.

Někdy jsem se s věcmi setkávala se zavázanýma očima, což umožňovalo vjemy jiného druhu. Nové situace také přinášela práce s hudbou, která mě inspirovala hlavně v pohybu a rytmu. Hudbu mi jednak přinášela Biljana, která přesně věděla, co mi chce hudbou nabídnout. Například přinesla CD, ze kterého mi pustila jen asi dvouminutovou sekvenci, kde se ozýval dívčí smích, až takové dětské škádlení a řekla, ať se pokusím tu atmosféru přenést do určité části mé práce. Jindy přinesla tango a měla jsem v některé části pracovat s rytmem. Hudba je pro mne velký pomocník, nechávám se jí vést. Je pro mě ale těžké pak udržet rytmus i v tichu.

Já sama jsem si také někdy přinášela k práci hudbu, a to mé oblíbené romské písničky, které mi dodávají energii a pocit uvolnění a svobody. Těmito písničkami jsem si pomáhala, když jsem ztrácela zápal pro práci a upadala do beznaděje. Další hudba, kterou jsem si vybrala k práci, byly Pašije od Arvo Parta, což je jednoduchá gotická hudba. S ní jsem zkoušela tu část, která se týkala Velikonoc.

2.1. Konkrétní příklady práce s předměty

Fotografie: snímek jsem si prohlížela a snažila se vcítit nejprve do sebe na té fotografii. K tomu jsem se snažila mít odpovídající tělesnou polohu i tělové napětí. Někdy mě to vyprovokovalo i ke slovům, například když mě na fotografii táta držel moc pevně, pokusila jsem se mu vysmeknout a provázela jsem to slovy. Uvědomovala jsem si konkrétní prostor, ve kterém se osoby z fotografie nacházely, představovala jsem si, co okamžiku zmáčknutí spouště předcházelo a co následovalo. Zkoušela jsem vše zachytit v pocitu i pohybu. Pak jsem se vciťovala i do ostatních a pokoušela sama sebe vnímat skrze své blízké. Tak vznikala pohybová partitura, která měla přesný citový i tělový zážitek v konkrétním prostoru.

Zápis ze zkoušení: přilákají mě fotografie, prohlížím si sama sebe, když jsem byla malá, prohlížím si mámu, jak se mazlí se mnou, jak stavím z bláta přehradu

před zdí hřbitova. Nakonec otočím i ty fotky s hrobem mámy, u toho hrobu stojím já, můj bratr a sestřenice Jana, na náhrobní desce vidím zřetelně datum narození i úmrtí. Uvědomím si sebe sama, kde jsem teď - a časový odstup od té doby.

Šaty: tady jsem často pracovala s hudbou. Šaty se stávaly mým partnerem v tanci, sloužily jako polštářek, jako příkrývka, jako hadr na podlahu, jako skříň, jako pohádkové bytosti, jako před' lodě, která mě nese do přístavu, jako kostým a částečně i jako hrob. S šaty jsem pracovala v pohybu, ale zkoušela jsem i jednotlivé obrazy, kde jsem měla naznačit jasný vztah k šatům. Šaty se nakonec staly hlavní postavou mého příběhu.

Dopisy: s dopisy se mi nejlépe pracovalo se zavazanýma očima. Obsah dopisů jsem znala, a když jsem se zavazanýma očima dopisy listovala, vynořovala se mi v představě přesně osoba a konkrétně i ruka, která dopisy píše. Například jsem detailně prožila napsanou větu: *Budu muset končit, protože přišla uklízečka a chce tady uklízet.* Dále jsem hluboce prožívala věty typu : *Až se vrátím, budu všechno dělat sama a ty si odpočineš.* Tady jsem si uvědomovala, jak může osud všechno naráz změnit. Práce s dopisy mi pomohla k navázání konkrétního vztahu k matce nejvíc.

Maska: při práci s maskou mě inspirovaly motivy, které se mi objevily již při práci na dílně s Janou Pilátovou, zejména masky, kterou si člověk nasazuje podle toho, jak ho chtějí vidět jiní. Když chce ale zahlédnout sám sebe, musí ji nakonec odložit. Současně se mi toto téma prolíná s přijetím své masky, kterou dostávám do vínku od svých rodičů. Musím ji přijmout, abych ji mohla naplnit novým obsahem. Často se mi do masky projektovala máma.

Také jsem si zkusila být matkou a to jsem udělala tak, že jsem si nasadila masku, oblékla její šaty a citovala její slova z dopisů. Bylo to překvapivě příjemné až dětské. Jako když dítě napodobuje dospělého. Někdy to bylo velmi hluboké, cítila jsem se opravdu svou matkou.

Ikona: skrze ikonu jsem jednotlivé situace viděla v novém úhlu. S ikonou samotnou jsem moc nepracovala, protože je to pro mne posvátná věc a stačila mi její přítomnost. Připomínala mi hlavně atmosféru domu, ve kterém jsem žila, a tak nějak mi pomáhala vnášet smysl do toho mého hledání.

Obrázek: podobně jako při fotografiích jsem se pokoušela zakoušet pocity i tělesnost jednotlivých postav a to v konkrétním prostředí obrazu, kde dítě je v zelené zahradě a žena má hlavu v oblacích.

3. Hledání příběhu

V další a pro mne nejtěžší fázi tvorby jsem za vydatné pomoci Biljany věnovala mnoho hodin hledání svého příběhu. Při hudbě nebo i v tichu jsem propojovala své přesně zachycené partitury z předchozích cvičení, což jsem občas prokládala konkrétními zážitky z dětství, které se mi při zkoušení samy postupně vynořovaly.

3.1. Sen

Pracovala jsem také se snem. V dětství se mi často opakoval sen, že stojím nad hrobem a kolem mne je strašně těsno a mám závratě a pocit, že tam musím spadnout a nemůžu odejít. S tímto motivem jsme pracovaly. Z černé látky jsme udělaly hrob a já jsem stála nad ním a měla stejný pocit, jako ve snu. Biljana mi říkala, abych utekla. Já jsem říkala, že nemůžu - a to bylo absurdní, protože jsem samozřejmě mohla. Teprve když do mne ona zatlačila jemně rukama, jako by mě do hrobu chtěla shodit, jsem se proti tomu tlaku postavila, odstrčila ji a dostala se ven. Úplně jsem vykníkla a měla jsem pocit, jako by ze mne spadla nějaká obruč.

Tady jsem si jasně uvědomila, že si sama v sobě tvořím a nebo mám už utvořené hranice, za které nemůžu. Teprve při konkrétní práci s pomocí učitele mi dochází, že si ty hranice tvořím sama a že je mohu posouvat. Že mohu být tvůrcem svého příběhu.

A pak jsem si do toho hrobu lehla a zkoušela si, jaké to je dívat se z díry nahoru a zakoušela jsem nehybnost. Tady jsem dost času věnovala střídání těch dvou poloh /pohled seshora dolů a naopak/, a tak se vytvářel vztah mezi oběma pohledy. Tyto postupy práce mi připadaly velmi terapeutické, ale zároveň se mi při tom vytvářel kontext k mému příběhu. Pomalu se mi začaly vzpomínky na matku a na mé dětství vybavovat.

3.2. Text

Biljana mi dala za úkol napsat text. Nedokázala jsem si zpočátku na nic vzpomenout. Nechtěla jsem nic vymýšlet. Trápila jsem se tím, ale nakonec můj text vznikl. Tady je:

Jako velký světlý dům s velkými okny otevřenými dokořán, jako vítr, kterej fouká skrz naskrz a pohrává si s bílými záclonami. Je tam světlo a čisto v tom domě. Prázdnó. Vymeteno. Jen jemné pohyby bílých záclon probouzejí moje vzpomínky. Tak zlehouchka obtisklé a v pohybu, že se nedají uchopit. Jako chomáček chmýří z pampelišky, každé semínko letí jinam. Které mám sledovat? Nevím. Vítr se zdvíhá a semínka se rozlétly, zmateně je honím, nemám nic, ruce prázdné.

Ležím v postýlce nehybně, sleduji okna, rozednívá se. Jako by tam byl zástup bojovníků. Bojím se. Nesmím se pohnout, hlava je napnutá a oči sledují bojovníky, jsem v nebezpečí, trvá to věčnost, pomalu se rozednívá, pořád se bojím pohnout, oči mám vyvalené. Něco poznávám, vidím kus kredence, světla pomalu přibývá, v těle povoluje napětí, pomalu pohnu hlavou, jen asi milimetr. Bojovníci se mění a já jasně vidím, že to jsou kaktusy mezi okny. Jsem tak sama, nechci nikoho volat, už vím, že nikdo nepřijde. Někdo zatápí v kamnech, vím kdo to je, ale já jsem sama. Babička si pobrukuje, celou místnost omete, pokřičuje se u ikony a začíná nám nový den. Nechce se mi vstát, nechce se mi jíst, nechce se mi ven, nechce se mi nic. Jak se to změnilo, ještě před měsícem jsem stála jak královna, hlavu vztyčenou, ruce v bok. Brácha vedle mě s mečem. Teď jsem jak hadr, můžou se

mnou vytrít. Jindy jsem vzteklá, zasekávám se, nikdo se mnou nehne, jsem býk. Pořád na něco čekám.

V chodbě je pumpa, je tam chlad a tmavo, červené dřevěné schody vedou nahoru. Tam chodím jen s bratrem a sestřenicemi, tam jsou poklady, staré odložené věci. Je tam starý gramofon na kliku, desky a množství hodin, ze kterých vytahujeme pérka a vyndáváme malá ozubená kolečka. Líbí se mi ty malé, dokonalé, lesklé tvary. V mezipatře je dědova kaple. Voní to tam kadidlem, je tam uklizeno a jsou tam ikony, kříže a bílé krajky.

Dívám se na ikonu tady před sebou a ptám se: " Co vlastně chci a o co se to snažím?" Doluji tu své vzpomínky z dětství, ale ta ikona mě vtahuje mnohem dál do času i prostoru. Tolik mých předků ji líbalo.

3.3. Pohybové vyjádření napsaného textu

S Biljanou jsme pak v textu podtrhaly konkrétní akce, opět v konkrétním prostoru. Pak jsem se tohle všechno pokoušela přenést do postupně vznikající práce.

Konkrétně: například - každé semínko letí jinam, nebo zmateně je honím, nebo oči sledují bojovníky, nebo ležím nehybně, nebo nikdo se mnou nehne, nebo jsem jako hadr.

Biljana mi dávala konkrétní úkoly. Třeba slovo honím. Hledala jsem synonyma - stíhám, chytám, pronásleduji - a pak jsem hledala v pohybu, jak to mohu udělat. Například čichem, hlasem, poslechem, částí těla. Pro diváka a jeho pocit svobody je důležité, aby měl alespoň dvě možnosti chápání, říká Biljana.

3.4. Setkávání s prvky různých kvalit

Jedno celé odpoledne jsme pracovaly s tělem tak, že jsem se měla setkávat se stromem, řekou, vodopádem, zemí, sluncem, větrem, vzduchem tak, jako by to bylo setkání s matkou. K tomu mi Biljana pustila jemnou hudbu. Při setkání hledám různé kvality vztahu: například strom držím, hladím, opírám se, mačkám ho. Vyžaduje to obrovské soustředění. V tomto cvičení mi obzvláště pomohly mé zkušenosti z dílen tance buto. Ten den jsem si do poznámek napsala :

*Dneska se mi narodila máma, je 8.4. 2003, venku sněží a je zima. Pracovala jsem v učebně číslo 313. Biljana pustila krásnou hudbu „Jocelin Pook“ a já jsem se pohybovala prostorem, lesem, a setkávala se s mámou. Byla v podobě stromu, vody, vodopádu, slunce, země, vzduchu. Prožívala jsem doteky s ní, chvílemi se mi úplně zhmotnila, smála se, hladila mě, tahala mě za ucho, pak za druhé. Byla strom, do kterého jsem se schovala a pak z něj vylezla nová, tančila jsem s ním. Nakonec jsem si tam připsala : *Olgo, nezapomeň na ten dnešní den !**

V hledání vztahů jsem dále pokračovala tím, že jsem doprostřed prostoru dala jeden z předmětů a pokoušela se přenést si do setkání s předmětem kvalitu předešlého setkání se stromem, vodou, kamenem atd. Měla jsem si uvědomovat různé kvality setkávání, cestu mezi předmětem a prvkem, a také proměnu těla

při změnách vztahu. Být stromem se mi například propojilo s textem, ve kterém popisují svou vzpomínku z dětství, kdy ležím v postýlce a nemohu se pohnout.

3.5. Koncept a režijní plán

Všemi těmito cvičeními jsem si vytvářela atmosféru, kontext příběhu a možnosti způsobů vyjádření. Mnoho nápadů a již vzniklých situací jsem opouštěla, protože mi do příběhu nezapadly a nebo jsem si je nezapamatovala. Jsem ale přesvědčena, že v nějaké skryté podobě se skrze mé prožitky do příběhu propašovaly. Během celé práce jsem pociťovala obavy, že se mi ucelený příběh nepodaří vytvořit. Stejně rychle, jako se příběh vynořoval, se posléze zase ztrácel. Nechtěla jsem ho příliš konstruovat, spíš jsem měla představu, že když prostřídám v různém pořadí tolik připraveného materiálu, bude příběh mít šanci vyrůst. Hodně mi pomáhala Biljana, dávala mi návrhy, povídaly jsme si o režijním plánu. Musela jsem se rozhodnout, jak přesně dál pokračovat. Nabízelo se :

- Vytvořit příběh matky, kde bych byla vypravěčem. Přemýšlela jsem, jak bych mohla popsat její život?
- Vytvořit svůj příběh, příběh svého života, vyprávět divákovi o sobě.
- Vztít jeden z předmětů, který je vzpomínkou, a skrze ten předmět čerpat svůj příběh i příběh matky. Současně skrze předmět hledat vztahy.
- Tyto způsoby lze také potom různě kombinovat, ale začít je třeba s jasnou představou.

První z těchto možností jsem vyloučila hned. Neměla jsem odvalu se plně do postavy své matky ponořit. Druhou možnost jsem si původně zvolila, ale brzy jsem z toho byla bezradná. Je to příliš obsáhlé téma a potýkala jsem se s velkým množstvím možností. To je u mne vždycky problém. Potřebuji ke svému životu jasnost a jednoduchost, ale přitom já sama jsem tak složitá. Nakonec jsem vybrala třetí způsob stavění příběhu a za hlavní předmět jsem zvolila šaty.

3.6. Pohled zvenku a divák

Další z úkolů, které jsem od Biljany dostala a který mi velmi pomáhal, byl úkol přesně vyprávět, co dělám a proč to dělám. U každé akce jsem měla rozlišit začátek, pak záměr, průběh a konec. To se zdá jednoduché a samozřejmé, ale lehké to není. Měla jsem například každý den alespoň 10 minut sledovat a uvědomovat si své tělo, co přesně dělá. Těch 10 minut se stává věčností a není vůbec lehké pozornost udržet. Není to lehké, ale Biljana říkala, že to tělo nám to mnohonásobně vrátí. Já tomu věřím, znám ten pocit ze cvičení tajči a tance buto.

Když už jsem měla souvislý kus příběhu přesně zafixovaný, měla jsem ho vyprávět. A pak, a to bylo pro mne pozoruhodné, jsem si měla napsat, co přesně vidí divák. A tady jsem si uvědomila ten rozdíl mezi tím, co si představuji já, a co vidí divák. Začala jsem na diváka víc myslet. Přesně jsem si uvědomovala

místa, kterým divák nemůže rozumět. Nechtěla jsem příběh převyprávět polopateř, myslela jsem na to, že divákovi musím dát určitý prostor a nechat pro něj nějaká tajemství, ale věděla jsem, že ho nesmím uvádět ve zmatek.

3.7. Vlastní meziúvaha

Tady popisuji, jak jsem se pokoušela pracovat. Otázkou je, jak se mi to podařilo. Od počátku jsem si říkala, že je důležité to zkusit, najít v sobě odvalu a zkoušet to. Už ta cesta k cíli se pro mě stávala cílem. Když jsem někdy pohlédla příliš dopředu, propadala jsem beznaději, a to mě hrozně brzdilo v práci. Moc si vážím Biljany, že se mnou tyto chvíle vydržela. Nejhorší je, když se začnu příliš zabývat sama sebou a dlouze se ponořovat do svých představ.

Také byly pro mě těžké chvíle tehdy, když jsem měla pocit, že jsem zrovna vytvořila něco krásného, ale přitom to bylo jen zdání a já, ač v první chvíli nerada, jsem to musela opustit. Zpětně jsem si pak uvědomovala, jak je to podobné běžnému životu, kdy ulpívám na představách a jsem mimo realitu. Jak je někdy těžké opouštět své představy a podívat se na věci nově a čerstvěji.

3.8. Písničky

Dostala za úkol najít si písničku a propojit ji s pohybem. Biljana mi přinesla kazetu Jany Levitové a Vladimíra Mertý *Moravské balady* a řekla, abych si některou z písniček vybrala podle textu, některou podle melodie. (Jana nás učila zpívat, je mi blízká.) Pravděpodobně mi měl příběh balady pomoci v hledání mého příběhu, možná mohl být příběh šatů inspirován některou baladou z této kazety. Každopádně se však žádná z těchto písní do mého příběhu nedostala.

Až zpětně jsem si uvědomila, jak jsem byla tvrdohlavá a neschopná otevřít se té možnosti. Měla jsem pocit, že píseň, kterou budu zpívat, nemůže mít svůj vlastní příběh a hledala jsem takovou, kterou bych vnímala spíš jen jako symbol. Nakonec jsem zvolila dvě písně. První - *Čí to husičky na tej vodě* - jsem zpívala vždy, když se objevoval motiv matky. Druhou - *A ja také černá* - jsem zpívala, když mne šaty, coby loďka, plavily rozbouřenými vodami života a nakonec mne dovezly a dokolébaly na místo, kde jsem si uvědomila vděk za to, že jsem tam, kde jsem.

3.9. Práce s mluveným textem

První z textů, který ve své práci říkám, je vyprávěním, a vznikl opravdu tak, že jsem Biljaně říkala a popisovala, co právě dělám a na co myslím. Tím jsem si sama uvědomovala, jak se příběh utváří. Bylo pro mě překvapivé, jak se pohyb a slova propojovala. To, co se mi podařilo vyjádřit pohybem, jsem se snažila

neopakovat slovy a naopak. Vyrostl text o babičce a holčičce, a na konci textu se holčička skokem letem v čase ocitne ve své dospělé podobě. Text sám zněl:

V malé vesnici žila babička. Ta babička měla starý dům. Na půdě toho domu stála starobylá skříň. Byla to skříň dřevěná a vyřezávaná. Měla kulaté zdobené nožičky a byla zaprášená. K té skříni babička chodila jen v ten sváteční den. Brala s sebou svojí vnučku. Šly po širokém kamenném schodišti až na půdu a tam skříň otevřely. Byla přecpaná oblečením. Babička prohrabávala věci a říkala vnučce: " Tohle všechno je tvoje. Až vyrosteš, budeš to všechno nosit." Chodila jsem tam nerada. Ale ráda jsem se schovávala. Poslední dvě věty říkám ve chvíli, kdy vstoupím do přítomnosti. Pak se znovu nořím do dětských her a říkám fragmenty pohádky O Smolíčkovi. Text pak pokračuje:

Když holčička vyrostla, začala ke skříni chodit sama. A jednou si tam vzala šaty..... a vyprávění pak následuje v pohybu a je to pohyb ženy, která má na sobě tyto konkrétní šaty. K šatům postupně přibudou neviditelné boty a bílá kaširovaná maska, která je pomalu nasazena na obličej. Žena se pomalu posadí a v této chvíli do příběhu vstupuje druhý text. Je to přesně citovaný dopis:

Co stále děláte? Já pořád myslím na to, jak děti asi zlobí. Jo, Rostí, až sem pojedíš, tak si vezmi s sebou hodně peněz. Už jsem utratila 100 Kčs. Pohárek na vodu 27, ,poplatek 13,50 Kčs. Také jsem si koupila oplatky za 10 Kčs. Dnes si půjdu koupit ty teplé. Nevím, jestli mi zbude čas, protože tam je stále fronta. Včera tady pršelo a padal sníh. Dnes je všude plno bláta. Včera jsem už našla Turistu, abych ti mohla zajistit nocleh. Musíš mi ale napsat, kdy přijedeš. Tady jsou dvě nádraží, abych ti mohla přijít naproti. Doufám, že tam doma se nic nezměnilo a že ta naše úmluva platí. Že přijedeš v sobotu odpoledne a pojedíš v pondělí domů. Příští týden pojedeme na zájezd na hrad Loket, prý je to tam moc pěkné, tak se asi přihlásím. Pan doktor mi to tady prodloužil, když prý mi to tak svědčí. Nevím ale, jak to přežiju, protože se mi strašně stýská. Co dělají děti? Řekni jim ať jsou hodné. Kdyby Péťa zlobil, tak ho dej na nějaký čas k mamince do Slukova, aby si tvoje maminka odpočinula. Hodně mamince pomáhej. Per prádlo ať nemá tolik práce. Až přijedu domů, tak to budu dělat sama a pak si odpočineš. Pokojská přišla uklízet, tak musím končit. Moc na vás myslím. (Dopis, psán v Karlových Varech, 1960)

Jako třetí text se do příběhu dostala říkanka. K té mě inspirovala práce s fotografií, na která stojíme s bratrem a oba máme pomlázky, je to necelý rok po matčině smrti. Zrovna jsem pracovala současně i se šaty. Ležely srovnané na zemi a já se pokoušela přesně rekonstruovat fotografii. Začala jsem si pomáhat říkankou: *Hody, hody doprovody, dejte vejce malovaný, nedáte-li malovaný, dejte aspoň bílý, slepička vám snese jiný.*

Zpočátku jsem koledu odříkávala svižně a při tom poskakovala kolem na zemi ležících šatů. Postupně jsem však zpomalovala, jak jsem si vzpomněla na hrob, u kterého nás týž den otec vyfotil, text jsem říkala pomalu a blížila se k šatům

se slovy: *Nedáte-li malovaný, dejte aspoň bílý*. Když jsem se zastavila nad šaty, pokračovala jsem pomalu slovy: *Slepička vám snese jiný* - a dívala jsem se na ty šaty a myslela na Velikonoce, na smrt a na svou nevlastní matku. To popisují proto, že to byla chvíle, která mi umožnila hluboký zážitek, který se nedá asi přesně popsat slovy, bylo to nějaké hluboké pochopení souvislostí mezi Velikonocemi, životem a smrtí a také to byla hluboká radost. Radost, že vlastně díky těm Velikonocům mohu začínat stále znovu. Také jsem vzpomněla na Chagallův obrázek a ucítila bezpečí, že mě stále někdo vede, když se ovšem nevzpouím.

3.10. Černá látka

Pracovala jsem také s černou látkou. Tu jsem si nevybrala sama, přinesla mi jí Biljana a nakonec se do konečného tvaru dostala. Co jsem si napsala hned po zkoušení se zavázanýma očima :

.... Potom přicházím k dopisům. Je to vážná chvíle, jako nějaký rituál. Nejdříve rozložím na zem tu černou látku, pořádně ji uhladím, je to obřad, na látku položím dopisy. Probírám se jimi rukama, vidím všechno, barvu šatů, ruku, která je píše, pero, jak klouzá po papíře, pokoj, židli, stůl, cítím teplo. Pociťuji závan dávna - zpřítomňuje se mi minulost, vidím všechno. Pokládám si hlavu k dopisům, něha, ulehám na látku a balím se do ní, chvíli tam zůstávám zabalená, ponoření do hrobu a pak znovu cesta za světlem, vždyť je to jen látka. Je mi milá, tančím s ní, je mi dobře. Pak ji chci odhodit, ale padá mi zpět na hlavu. Cítím k ní lásku, ale zároveň se děším. Pomalu, pomalu si na ni zvykám a přijímám..... Při zkoušení se zavázanýma očima se mi začaly vybavovat konkrétní detaily z dětství, cítila jsem vůně, přesně jsem si vybavovala prostor a atmosféru.

3.11. Kostým

Zpočátku jsem se bránila jakémukoli kostýmu. Dokonce jsem se bránila i ukazování příběhu divákům. Nedovedla jsem si představit, že by to někoho mohlo zajímat. Pro mě bylo během procesu nejdůležitější sledovat, jak se to dělá, co to dělá se mnou, co všechno při práci užívám a kolik je potřeba času. Dneska už vím, že k tomu patří i zkušenost s diváky. Jednak je důležité svou tvorbu zveřejnit a tím si ověřit, jak dalece jsem schopná si důvěřovat. Je také důležité zažít reakce diváků.

Takže když jsem přemýšlela o kostýmu, myslela jsem na to, že je to pro mne představení sváteční a také je spojeno s Velikonocemi, a tak jsem zvolila bílou barvu. Měla jsem bílou starou vyšívanou košili a bílé kalhoty. Na ramena košile a na ramínka šatů jsem našila suchý zip a to mi pak umožňovalo mít chvílemi šaty na těle, aniž bych je musela přidržovat.

3.12. Scéna

Zkoušela jsem převážně v sále na katedře výchovné dramatiky a tam jsem také výsledek mého čtyřměsíčního snažení předvedla. Jako pozadí výstupu jsem zvolila zeď se dvěma velkými okny, která jsem však zatáhla černou látkou tak, že z obou vnějších stran vnikalo do místnosti světlo. Uprostřed se černé, těžké, sametové záclony téměř dotýkaly. Štěrbinou mezi závěsy neznatelně prokukovala ikona. Spíš to působilo jako nějaké skryté lesklé tajemství.

Na samém začátku ležely uprostřed místnosti šaty, srovnané do úplně malého balíčku. Mohly působit jako malý polštářek. Na konci představení jsem černé závěsy rozhrnula a ikona vykukla na diváky.

Příloha č. 3

Seminární práce – divadelně-antropologický seminář – letní semestr 2006/2007

Irena Feithová I. roč.

Ve své práci bych ráda reflektovala průběh semestru a zaměřila se na nové otázky, které mi vyvstaly a byly navíc podpořeny a částečně zodpovězeny ostatními během kolokvia.

Na začátku semestru jsem viděla videozáznam z představení Calderonova *Vytrvalého prince* /1965, adaptace Juliusz Słowacki, režie Jerzy Grotowski/. I přes obrazovku to byl velmi silný zážitek. Slovník divadelní antropologie mluví o příkladu „*divadla, které tančí*“. Viděla jsem na jevišti život, něco neuvěřitelně organického ve *vytrvalosti* Ryszarda Cieślaka. Perfektně ovládal svoje tělo i hlas. V jednu chvíli se začal smát a křičet a k tomuto velmi expresivnímu momentu se stále vracel a stupňoval ho. Nebyl to ale *jen tak křik*, byl rytmický i melodický, takže se mohl stát doprovodem k tanci dvou dalších herců. V herci tu bylo najednou celé divadlo i s orchestrem v jeho hlase a výtvarnou složkou v jeho pohybech a gestech. Herci se na jevišti plně koncentrovali, ale zároveň žili, nepředváděli jen něco, všechny sebemenší detaily měly svůj čas a důvod. Záznam bych potřebovala vidět ještě jednou, abych si uvědomila, které další detaily (hlavně v pohybu) vypadaly tak nějak nepřírozeně, protože se v běžných konvencích neužívají, ale jsou lidským tělem uskutečnitelné, takže vlastně přirozené jsou.

V zápětí jsem se připojila k pokročilejší skupině studentů, se kterou jsem měla možnost vidět terénní videozáznamy Biliany Golubovič ze srbských a černošských horských vesnic. Viděli jsme pohřební rituály, svatební den, zpěv a zařikávání místních věštkyň (*bajalic*). Pozorovali jsme životy lidí, kteří jsou v případě nějakých životních zlomů v harmonii s lokální tradicí. Vědí co dělat, protože se to dozvídají od svých předků, jsou svědky nejrůznějších rituálů a předávají své zkušenosti dalším generacím. V korespondenci s Grotowského představením mě překvapila jejich *vytrvalost*, např. když matka musí po smrti svého syna chodit sedm let v černém a až po sedmi letech se rodina s duší zemřelého skutečně loučí, nebo když je u pozůstalých přítomná plačka, která se svým dechem i rytmikou slov dokáže naladit na truchlícího a překonat s ním jeho bolest. Konkrétně u rituálů spojených se smrtí jsem si uvědomila, jak je tu smrt v harmonii se životem, jak ho doplňuje a má v něm své důležité místo. Když srovnám nedávný pohřeb mojí babičky, dávám si za vinu, že jsme mu nevěnovali více času, i když byl spojený s křesťanským obřadem a byl řádně provedený a dokončený. Pamatuji si, že jsem si nad otevřeným hrobem v duchu říkala, ať mě ještě neopouští, ať ještě chvíli počká. Přišlo mi to všechno strašně na rychlo (jen v několika hodinách bylo vše „odbyto“). Navíc mi přišlo naprosto absurdní, když se zbytek našeho příbuzenstva tvářil na mě a na maminku, které jsme jediné plakaly, jako na hysterické herečky...Na

záznamech jsme viděli, jak ti lidé sami přesně vědí, co dělat. Oficiální pravoslavná církev byla v podobě kněze při obřadu přítomna asi jen deset minut. Zbytek zajistili nejbližší. A „*nejde o tradování textu, ale sdílení kusu života a způsob vztahování se ke světu*“.

Když jsem přemýšlela nad divadelními přesahy těchto činností, nevěděla jsem, kde začít. Asi u detailu: „*Jakmile jsi ztracený, oživ ten detail, vrať se k němu. Teprve když to máš přesně, vede tě to dál. Detail je tu proto, aby vyvolal radiaci.*“ Nebyla mi jasná souvislost s divadlem (představením), které se dlouho připravuje a tím, že rodina, kterou jsme sledovali, na smrt syna připravena nebyla a rituál také nebyl „připravený“. Ale právě, že byl, přípravy na něj jsme bohužel neviděli na videozáznamu, ale byly velmi dlouhé a pracné – např. upéct 365+200 chlebů na závěrečnou hostinu loučení s mrtvým, nebo to, že *rajská zahrada* musí růst celé jaro atd. Čas je tu běží mnohem pomaleji, někdy i jako by se zastavil. Další otázkou pro mě byla *koncentrovanost* zúčastněných. Připadala mi neuvěřitelná a navíc *živoucí*. Jako by jí člověk ani nebyl schopen, ale opět přišla odpověď v podobě citace Grotowského, když se vyjadřuje ke koncentraci: „*A máte snad potíže s koncentrací při souloži?*“

Snažila jsem se pozorovat, co vidím a jen to nechat na sebe působit, ale uvědomuji si, že musím nabýt nějakou vlastní zkušenost. Odcházela jsem z hodin s pocitem, že jsem ve velké kleci plné konvencí, které stále nedokážu odbourat. Biliana dále řekla: „*Učili jme se o myšlení a vidění světa těch lidí.*“ A také, že si museli vypěstovat důvěru tím, že začali např. fyzicky pracovat, stejně tak, jako vesničané, trávili většinu svého života na poli. Mluvila o významu slov. Co a kdy se musí a může vyslovit, že lidé jsou stále „pověřiví“. Také mě velice zaujala ukázka jedné lidové léčitelky (věstkyně-*bajalica*), která začala zpívat *svůj příběh*. Úplně na začátku si položila jednu ruku na bránici a druhou dozadu na oblast nad ledvinami. Měla perfektně zvládnutý svůj dech a *spodní oporu*, i když její hlas neměl barvu nějakého ptáčka zpěváčka, byl to velký zážitek, Biliana říkala, že kolem ní cítila obrovské vibrace. Byla to prostá žena s šátkem na hlavě, bydlela v nuzných podmínkách v jakési chatrči, ale místní obyvatelé k ní měli respekt, chodili za ní s různými neduhy a zároveň se jí trochu báli – ona jim něco podstatného *předávala*.

Měli jsme zkrátka možnost pozorovat život, který se určitě dá ve formě divadla přenést dál a dál a vytvořit nové „tradice“, jen stále nevím jakou formou. Během hodin jsme často diskutovali *diváky*. Kdo by byl ochoten a co by mohl přijmout, ale asi je to velké podceňování člověka jako takového. Důležitá je přirozená radost ze setkání a mnoho dalších věcí člověku vrozených.

Příloha č. 4

SIT Study Abroad Prague

Independent Study Project

Student : Laura Mathews

Supervisor : Biljana Golubovic

Performance : 12. 12.2010.

Introduction

I have always been curious about different ways an actor can use the body and movement to tell a story and for character development. For my independent study project, my intention was to learn a theatrical training technique that was unfamiliar to me and to experience what it would be like to train in a different cultural environment. The outcome of my training has resulted in the creation of a performance piece based on my reflections of "Home" and "Distance". Biljana Golubovic (teacher/director) has been working with me, teaching me her methodology and directing my performance piece. In this paper I will explain my experience with the theatrical technique as well as the process of creating my performance piece.

To further learn about the new theatrical process, I conducted three interviews with performers who have worked with Biljana. These interviews gave me insight into how others process the work and what they think is its most beneficial elements. Along with the theatrical technique, I took private Alexander Technique lessons, to provide more training that focuses on the connection of mind and body work. I also participated in a voice and movement workshop conducted by American musician/performer Meredith Monk. Even before the start of the project I thought of adding the element of voice work to my performance, so I found this workshop relevant to my work. For research background I read a number of books on performance as theory, the most of which was Marvin Carlson's *Performance a critical introduction* and Richard Schechner's *Performance Studies: An Introduction*. Lastly, I attended several theatrical performances around Prague to observe how other performers create and present their works.

When I began this project I thought the outcome would be very concrete, and focused with no surprising effects. As the training, processing and creating went

on I discovered not only was I learning a new technique and skills for performing, I was unknowingly discovering and reflecting more on a personal level than I thought possible. As I began to shape my creative performance piece I realized there is no way I could write a paper without the inclusion of my reflections of my time here. My personal experiences and reflections have influenced my work so much that it would be lacking if I did not share my overall process both on an intellectual and personal level.

My Background

My theatrical background is what some would call traditional, or classically trained. As a theatre major at Elmhurst College there are certain requirements and theatrical techniques I am supposed to learn during my four years of college. From the first semester I was already engrossed in the Stanislavsky approach to acting which focuses on the intellectual approach of the actor; what does your character want? What is their super intention? How will you go about getting this? As a result, I have spent hours for each production and scene wracking my brain for total understanding of my character as well as the play. This is not to say that all of my work at school has been a thinking process. I have participated in several "less cerebral" dance classes, and theatrical voice and movement classes which focus on using the body as the brain, but even so I will admit my work is primarily psychological.

Another big influence on my acting as well as my life has been the Alexander technique which I was introduced to two years ago. The Alexander technique is a way of learning to rid your body of unnecessary tension and usage, bringing yourself back to a natural non-habitual state. A large part of the work is the unifying usage of the mind and body being one, and overall self awareness. As an actor this technique has allowed me to bring more consciousness to how my whole self is connecting in a rehearsal or performance.

All of this has contributed to my interest in continuing my studies in Prague, focusing in 'non-traditional' theatrical techniques and new processes of creativity. Little did I know before I got started how much my work with Biljana Golubovic (director/teacher) would not only challenge my notions of stage work but also impel such deep reflection on my art and life.

The Technical Process: Training, Dramaturgy, Performance

For the past four weeks I have been training with Biljana Golubovic, director/performer/teacher, who is devoted to learning and developing new performance and creative process techniques. During our private training sessions she led me through the training process she uses for actors when creating a performance piece. My training time with Biljana was not typical for two main reasons. First, I am working as a solo performer. Normally, when training Biljana works with at least two or more actors so partner work and relationship can be learned and established. Secondly, the amount of training time is highly unusual. My project's goal is to create a performance piece that by the end of the independent study project month can be performed for the public. Typically, Biljana works on a new piece with training and rehearsals for at least six months, but for me, Biljana has sped up the process. As Biljana has told me several times throughout our sessions, "It is like a sand and water story, when you pass through it [and] mix it, it needs time to settle down [for] the water get clear and [the] sand [to] become ground"

(Golubovic. 2010). I recognize that with only one month I am just getting a taste, a sample, of what the process and training is really like.

Training

During every training session we begin the same way. This routine of warming up establishes the technical elements and prepares the performer for the rehearsal process. The first ten minutes is devoted to individual warm up. This is the performer's time to do what your body needs to feel ready to work. It also gives you time to be in the space, to feel its presence, and it allows you to work with what the space is giving you in that current moment. You are to leave your worries of the day at the door and focus on the here and now; what ever happened previously that day is not relevant. When you have several actors at a time working in the rehearsal, these ten minutes allow the individual to feel the others presence in the space. As the ten minutes end, everyone appears together in a neutral focused state, ready to work.

After the ten minutes, every session begins with focusing in the space, with yourself and others. Simple movements, like turning your neck from one side to the other and taking in everything around you seems fundamental but when done properly and precisely you notice a world of difference in how you are sensing the space around you. In contrast, you also do quick movements, like pointing in different directions allowing your eyes to follow what our body is doing. Each sharp gesture of pointing and looking expands the space around you so that by the time you stop you felt your senses heightened and have the ability to see 360 degrees around you, not just what your eyes can see in front of you.

The foundation of the training is the centering of the body. In my previous experience, I have learned centering as the connection from the soles of your feet to the top of your head. My perception of centering is more of a mental approach whereas Biljana's is focused on physical body posture and movement. To center, your feet must be shoulder width apart, feet parallel and your pelvic tucked under. This movement reminds me of a duck; it is not a natural walk. Through this centering your whole body is connected to your core; as you move, your body is controlled and moves as one. For exercising this centering, I moved across the floor in different rhythms and styles attempting to keep this centered feeling and posture flowing through me. This idea of centering for me was the most challenging part of the process, because since it was the foundation of movement for the technique I put a lot of energy into trying to master it. I struggled with the idea of thinking of the body as one piece; I tend to see it in upper and lower halves.

I have always been a performer who warms up by stretching and other exercises before every rehearsal and performance, but this training with Biljana taught me that warming up my focus and awareness is just as important, if not more, as warming up the body. After each focusing exercise I felt present and aware of my surroundings and I think in some cases because of this I was able to work with a clearer head and process more as it came along.

After the warming up period we moved onto improvisation exercises. These exercises varied depending on the day. Some days I would be told to walk through the space visualizing and reacting to a day in Prague, and others I would react to the space singing "Twinkle, Twinkle Little Star" while Biljana, at the same time,

would call out directions or emotions for me to experience.

Of all the improvisation exercises, I would have to say my favorite and the ones I found most helpful had to do with awareness. On our third session, Biljana handed me a scarf tied to a stick and told me to move with it like my partner was on the end of the scarf. I was to never lose track of my partner. It reminded me of ribbon dancing, Biljana put on African dance music and with my 'partner' we danced through the space. It felt so liberating to just dance and be free. I concentrated on knowing where my partner was in the space, even if he was behind my back. My awareness was growing, and when Biljana took the scarf away and told me to still work with my imaginary partner, I was able to keep the focus and awareness as if the scarf was still there.

The other awareness exercise dealt more with sensory awareness; the use of a blindfold was intended for me to explore the space without the sense of sight. It's amazing how much I take my senses for granted; I depend so much on sight that the other senses are put into submission. As I was blindfolded in the space, feeling my way from one point to another, I discovered new perceptions of the space. The walls were grainy, the floor had tiny ridges, the sides of the heater were warmer than the front, my voice echoed in the nook of the doorway. After a fair amount of exploration time and still blindfolded, I then visualized different scenarios of Prague. I was on the tram, I was sitting in a café, I was jumping from orange rooftops. With the blindfold covering my eyes I was able to visualize these places so quickly and easily it was like I didn't need to think. The blindfold also reduced judgmental thoughts. I tend to judge or think, "What do I look like in this moment?" taking me out of my work. With the blindfold I cannot see if people are watching me, I cannot see what I look like; it doesn't matter because under the blindfold I can see whatever I want to see. It is refreshing to be able to let go of insecurities and judgmental self awareness and just be free.

Even though we would be working on these improvisations or awareness exercises, Biljana would slowly and effortlessly move me into working on performance material, "Each rehearsal , after warming up , start[s] from the last point [that the]actor [has] done (Golubovic. 2010)". It was great to be able to understand step to step why we are training this special way; everything was connected to each other so I never felt like "What's the point of doing this?" One moment, I would be moving through the space singing a childhood tune, and then next element would be to add in some text from a letter I wrote to my parents while I continued to react and move with the space. The work is all about adding layers on to one another, Biljana always described it to me as a cake, after we frost one layer we add another to the tower. First, we would begin with just movement, and then add sound, then text. During the first session I created a series of postures that symbolized my time from home to Prague and every session we revisited those same postures. This was my physical etude. Sometimes I performed the etude using the whole space, and other times I just reduced it to a chair. This etude stayed with me during the whole training process and eventually was incorporated into my performance piece.

As part of the process Biljana gave me small assignments to do, 'homework', outside of our training time. My first piece of homework was to climb the Clock Tower in Old Town Square. I would have never dreamed of doing this because I see it as such a tourist trap, but early one Sunday morning I trekked my way to the top. I observed the silence of Prague, the vastness of the space below and

even noticed things on the ground which I have noticed before. I snapped photos of all the sides Prague and enjoyed recognizing different buildings and feeling connected to the city. I was so surprised how this 'tourist' excursion influenced my perceptions of Prague so much. After the climb, I realized how attached I am to the city and how real it is, it is no longer a fantasy world to me.

Biljana also sent me on café observations. I was to chose someone in the café and just watch them. The first café I ever observed in was Café Louvre which has a distinct atmosphere of popularity and antiquity. I sat for an hour and just watched this short haired, blond, married woman having dinner with her friend. From just watching someone I was able to pick up on all of her little habits, insecurities, tones, and by the end of my time create a story about her. With all of the café observations I have done, my favourite thing about them is the way I feel when I'm just sitting and taking in the space around me. Every café is special and has a personality. Every table is an island; we are having intimate private moments on our islands but allowing the public to have a glimpse.

The last piece of homework I will mention and probably the most influential for me was the sorting and reflection of 'letters'. For my performance Biljana thought that perhaps the element of letters would be a nice way of showing time passing as well as give a glimpse into the way I've been processing my experience while away from home. I have sent plenty of emails while here, so being able to go back to the earliest ones was so interesting as well as laughable in a way, because I can see how I have changed over time. My letters at the beginning are scattered and do not hold much depth to them. I had trouble finding the words to express my thoughts. I end a lot of sentences, "I can't describe it". My emails more recently express the growth and changes I've encountered and my descriptions are more vivid and thoughtful. Just through simple correspondence I have noticed just how much I have grown and absorbed while experiencing Prague.

Dramaturgy

I came to a point in my training where I was feeling lost. I didn't know how all of these exercises and homework pieces were going to come together to form a coherent theatrical piece. On our forth session Biljana came in and told me, "Today we will not train, we are dramaturges". It was this session where we spent three hours just starting the basic plot structure of my performance piece. I had never created an original work prior to working with Biljana so the task did seem daunting, but with guidance and precision of every step by the end of the session I had a new sense of how my work was taking shape.

I began by writing on a piece of paper all of the different 'islands' I had established during training, such as awareness, café observation, letters from family, home, distance. From there I took all those islands and their properties and placed them into three categories: Place, Action, and Emotion. I began to see the work unfolding and expanding. At the start I had only eight islands but from unwrapping those islands they turned into long columns of lists. Under places, I had written Newbury, Prague, Tram, Café, host house, and under actions I had lists like writing, learning, listening, talking, walking, and lastly under emotions I wrote things like fear, comfort, uncertainty, habitual, excitement. From these lists I then tried to establish the idea of the storytelling triangle, from home to far away were the first angles of the shape, but the one that was missing was the theme I

wanted to get across.

To think of more links between what makes/defines Home and Far Away, Biljana left me "to be like a child", and to write down comparisons of Home and Prague, I was to write anything that came to mind. At first I was questioning whether or not I was doing it 'right', was I fulfilling what Biljana asked of me? After those few minutes of hesitation, I just began to focus on home and away. It's amazing how fast a paper can fill with thoughts in just a matter of minutes. I found comparisons between driving at home, tram/metro in Prague, I found there is a difference between walking in Prague and walking at home, and also the comparison between what listening and talking is in my two worlds. We then took out a large piece of poster paper and began writing on it all of the words I associated with Home and Far Away. I was to speak and perform each word from the paper, whatever came to mind. At times I would be rambling about a certain word, like Tram and all of a sudden I would say something I had never thought of before, and I would write it down. By the end of the session my poster was filled with little descriptions and ideas of how I perceive and reflect on home and distance. I was absolutely astonished at moments when thoughts from my subconscious would come out of my mouth, for example how I feel home life is so habitual in a negative way. Before this time it always seemed taboo to reveal these feelings as actual fact.

This whole process for me was "what's the next step?" It was like after every piece of dramaturgy I completed I was looking for the answer as to how my performance piece would take shape. I converted my poster paper of reflection into a computer document, writing full sentences about each word. I also added personal photos to give myself a specific image to think of when working with the words. Now every time I think of openness, I think about the emptiness of Old Town Square in the morning, or my nephew and dog curled up on the couch when I think of home. This step by step process of my dramaturgical plot gave me an awareness of how much I have been processing my life while here in Prague without my knowledge. Without these deep reflections I don't think I would have been able to connect and construct a performance piece as truthful and as meaningful.

Performance

I wanted to be able to come away with an experience of what it is like to create an original performance piece. Prior to working with Biljana I had never attempted any such work so once again I was stepping into new territory. It is a lofty goal, even for the most experienced performer, to create an original work in just four weeks so the piece I have been creating during my training with Biljana is only a work in progress.

The hardest part of creating the performance piece was structuring the composition. The actual structure and composition of the piece started on the fourth week of the program, after working on the dramaturgical plot. But I learned that the most important element to creating a composition is that "everything that happens during rehearsal [has] a reason. Performance structure building start[s] from the first moment, immediately when you come in to the rehearsal space (Golubovic. 2010)". As already mentioned the physical etude of the ten body postures, which I developed during the first session, followed me throughout the training process and has become a main element of my performance piece. Biljana describes the process as ripples. The first ripple was this specific physical that symbolizes Home

and Prague for me. From these movements I was able to expand my ideas on being away from home, and the ripples became bigger and bigger. When we began the process of dramaturgy, this was when I felt like there were too many ripples in the water and I needed to pick and choose how to use them. The dramaturgical plot opened my thoughts to many new ideas that it was difficult to sort through all of the material. By this time I needed to stop throwing stones in the water.

When it came to structuring and composing the actual performance piece, it was like I had to decide whether/how to use each ripple to create what I wanted the focus of the piece to be. This process at times was confusing to me, deciding which elements to include and in what order and for how long. Biljana as director of my piece has helped me understand and has composed much of my piece. I found the direction and guidance she has given me has been necessary because I do not have previous experience in this field and with the time constraints I am not sure if I would have been possible to complete on my own.

My final composition is called *Distances*. At the time of this writing (I still have one more final rehearsal left) my performance piece tells my personal journey of being away from home and what distance can teach us.

The piece begins when I perform an exposition to the audience of what distance is, "Distance is from point A, to point B". While giving several explanations to what distance is the language transitions from an academic point of view to a more personal explanation "Distance is an ocean away". As I am giving this exposition, I am also moving through the space threading string in different places creating an image of order and chaos between the meanings of distance.

The next phase begins in my intimate space, sitting in a chair, closed off from the audience. This space is symbolizing the comforts of 'home' but also the insecurity of stepping out into a new experience. I sing the childhood song 'Twinkle, Twinkle Little Star' to associate this space as young and naive. As I sit in the chair, I explore its boundaries while at the same time being with my cup of coffee. The coffee is a comfort for me, and also a way to start my day. By relating and singing to the cup in the scene I am able to by the end expand my boundaries out of the chair and begin a new experience.

From out of the chair, I move into the outside sphere and explore 'Prague', which the performance space symbolizes. Through dance and theatrical movements, I explore and observe the space in unordinary ways, showing the difference between being in Prague, and feeling a part of Prague. As part of the exploration some locations I visit include being on a tram, and in a cafe. As a textual way of describing the relationship between being home and away, I read letters that I have written to family and friends as well as ones I have received. This combination of exploration and letters allows me to share with the audience how I have been processing my time away from home as well as keeping a connection across the long distance.

An element that appeared in my performance, which was discovered just before my last session with Biljana was the idea about emigration. Biljana sent me some reading materials about the Czech history of emigration and I began to think more and more about its meaning and how it related to Prague. Someone can live most of their life in one place and then either be forced or chose to move to another space. I find even on a small scale I am someone who emigrates from place to place; school to home, to Prague, to home. This emigration away from 'home' allows you to bring with you your cultural identity to the new place you immigrate to. I think a major reason why Europe and even the United States are

chance to make a name for themselves while still holding onto their cultural roots. On small scale I feel that now when I return to the United States I too will be bringing some cultural aspects with me and I do think it will influence my work in many ways. It is so rare nowadays to stay in one place for your whole life, by bringing this element of emigration into my piece it will highlight both my journey as well as a unifying history of the world.

The piece is a work in process and because I still have one final rehearsal before I perform it for public eyes, I am aware that the piece could change. This is all part of the creative process.

Reflection: On Process and Self

When I started on this project a few weeks ago I saw my work as very concrete. I was going to be doing some training with a teacher/director, learning what it's like to work with performers from different cultures and the culmination of the four weeks would result in a performance of some kind. Little did I realize just how much I would actually learn about myself as an individual in just one month.

When I began the study abroad process people began to tell me about how my life was going to change, how I will remember this time for the rest of my life and how life will never be what it once was. I heard this spiel several times before arriving in Prague, and I felt pretty aware that yes, my life would be changing. For the past three months here I have been taking all of the experiences of a new place in and feeling very distant from the life back home I have left behind, but in a positive way. This has been my time to discover and learn new things about other cultures as well as myself.

Right and Wrong, Letting Go: Black and White, Shades of Gray

Since being away I have realized that my influence of home, school, and work environment has conditioned me to think in terms of 'there is a right way to do something and a wrong way'. This black and white reflection on life has followed me especially when it comes to creativity and my work as a performer. When participating in an acting class or production back at college, I am told daily "Yes, that's right" "No, that's wrong". In school there is a right way to do something, like answering a test question correctly, or a wrong way, like not doing your homework, "What we do [in school]...is like a stone. Which has very precise boundaries (Císařovská. 2010)".

When I began to work with Biljana Golubovič I was always asking myself, "Am I doing this right?" What does she want me to be achieving? Am I completing the requirements? It was like this battle in my head of trying to justify whether or not I was doing what Biljana was asking of me. This idea of wanting to do things "right" has followed me during the training process, and results sometimes as confusion of how to go about achieving my project goals. When working with Biljana's technique there is no right or wrong way to do something. What is more important is your ability to be able to let go of your psychological influences and allow your whole self to create freely and openly in the space.

I interviewed Anna Císařovská, a student at the dramatic academy and also an actor of Biljana's. Since both of us come from similar classical training I found it easy to relate to her opinions and understanding of the training. She commented on letting go of the idea of right and wrong,

“At first it was very strange for me because I’ve never experienced [a concept] like that. And I just had to get used to it. You must open yourself and believe [Biljana] and let her lead you. And in [a] few moments you can see yourself and let you[r] [mind and body] cooperate, do things that is not from the brain. It is not rational (Císařovská. 2010)”.

The hardest part is understanding the concept that there is no right or wrong, the only correct thing to do is be truthful and open, “once you understand [this], it’s normal (Císařovská. 2010)”.

I have also found in other settings here in Prague my issue with the concept of right and wrong. As I work with Sarka at my Alexander lessons, and practice sitting in the chair I find myself asking “Did I do it right?” Her response: There is no wrong way, or right way of doing anything. You just do and whatever happens, happens. Moreover, when I attended the Meredith Monk voice workshop we worked on singing without any tension in the voice. I found that when we were just singing familiar scales I was able to achieve this goal of freeness in my sound; but the minute we began working on something new and unfamiliar my whole being would change. I would try so hard to sing the right notes that my whole body would be concentrating and working too hard and thus creating tension. Ironically, the more I tried to do the exercise correctly according to my usual standards, the more I pulled myself away from the goal.

For an actor, the greatest achievement is when all outside thoughts, fears, and worries can fade away and they can be present in the current moment, honest and truthful. Theatre anthropologist Richard Schechner describes this feeling as ‘flow’, “Players in flow may be aware of their actions, but not of the awareness itself..Flow occurs when the player becomes one with the playing (Schechner. 2007, 88)”. When I’m in rehearsal or a show, I have found moments of complete euphoria and flow when I am able to let go of everything I’ve been thinking and just be in the moment. I do feel that in my home setting in the theatre back at school, I am able to let go and trust myself more in my work. I can work more openly in my home theatre because I have spent four years trusting myself and my work in the space.

Now that I have worked with Sarka and Biljana over a short but intensive period, I do feel that I have been able to ‘let go’ more and not over analyze everything I am doing. More and more in my Alexander lessons, I’ve experienced the freeing feeling of what it is like to stay present in the moment without questioning “Is this right?” In those moments, I am doing what my body does naturally, and that is an achievement. With Biljana, the first time I truly felt like I was letting go of my thoughts and being in the moment was the second time I did the ribbon dance partner exercise. When the music was turned on I immediately began dancing through the space, focusing on my partner and all of a sudden I thought, “I’m not thinking, this is great”. For that small moment I felt like I had accomplished so much. Being able to let go of my insecurities and limitations between “what is right and what is wrong” will not be solved while being here in Prague. I think the most important thing I’ve learned while being here is the recognition of this ideology and my willingness now to change it.

Home and Away

Biljana proposed and I chose the concept of home and distance prior to

our first training session because it seemed appropriate to my situation and the time I have left in Prague. As homework before our first lesson I brainstormed my ideas of what I have discovered while being here. I sat on my bed and tried to put into words my reflections of being away but it was difficult. How do I summarize my experience in Prague into just a few words? I felt like I didn't have the tools yet. The first time I was fully aware of how much I have changed since leaving home was when I was brainstorming about the genius loci of Home. I found I had such negative aspects and ideas towards home, like how it holds back my creativity, and how no one really listens or tries to understand each other. I had never really thought of Home in this way. I've missed the comfort of sitting on the couch reading a book, drinking percolated coffee and having my mom do the same beside me, but now I can fully recognize that there are comforts to home and there are also reasons to get away from home.

Since this dramaturgical reflection process, I have been able to look very deeply at what 'Home' is for me. I feel like now I have three homes, my home in Newbury, my school in Chicago and my life in Prague. What I've discovered is that home is not a place. It doesn't matter where my bed is, or where I keep my belongings. To me now Home is defined by the people and experiences that make me feel connected. It is strange that I can be thousands of miles away from home and have a better understanding of what home has become as I've grown older. As I've been working on my performance piece, it is easier for me to think of words and reflections of home than it is to do with Prague. I feel with Prague I have only just scratched the surface of my understanding of this experience. Distance has shaped my understanding of what home is to me and when I return to the United States, I believe, that distance again will influence and shape reflections of Prague and time away.

Conclusion

Through the intensive training process I learned new skills about performing and creativity. Not only did this project allow me to learn technical skills but it also let me explore my own personal habits, insecurities and processes as a performer. As well, it gave me time to reflect on a personal level about my time away from home and what distance has meant to me. From this technical training I became more aware of myself physically, mentally, and personally.

Works Cited

- Golubovic, Biljana. „Notice Again.“ Message to the author. 7 Dec. 2010. E-mail.
- Carlson Marvin, *Performance a critical introduction*, London: Routledge 2004
- Schechner, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. London: Routledge, 2007. Print.
- Císařovská, Anna. Student/Actor, Prague, Czech Republic. Interview by Laura Matthews, 30 Nov. 2010.

Interview Question Set

1. Could you please tell me a little about your artistic background and how you came to work with Biljana?
2. When beginning work on a creative performance piece what is your initial (first) approach to the work?
3. What would you say is the most difficult part of the creative process?
4. When you are feeling frustrated or confused about the work, how do you deal/solve these issues?
5. How do you feel your mind and body react to the creative performance process?
6. What exercises or parts of training do you feel help you most with creating a performance piece?
7. What inspires you most as an artist?
8. Any further comments on the creative process?

Materials:

1. Letters
2. Text montage about experiencing new Space : Being away from home
3. Photos

ISP Performance work

Distance is how far apart objects are.

Home is a place of residence or refuge or where am I

Příloha č. 5

Biljana Golubovic

Una persona, che nel gruppo costituitosi proprio con la sua apparizione a Gorizia, ha lasciato un'impronta fondamentale, sia dal punto di vista di come affrontare un palcoscenico, o come creare una pièce teatrale, il comportamento del corpo, dare ad ogni singola parte di noi, dai capelli ai piedi un movimento che al pubblico, ma in primis all'attore stesso il messaggio e la convinzione di cosa si sta rappresentando. Biljana Golubovic non è stata solo una regista, direi piuttosto una maestra-amica che per noi, a digiuno di ogni forma teatrale, ha insegnato cose importanti come l'umiltà, il rispetto verso il pubblico e la consapevolezza che ogni uno di noi ha dentro qualcosa di inespresso e pronto ad uscire dal cuore ogni qualvolta si possa presentare l'occasione di poterle esibire in forma teatrale.

Biljana la si può solo amare e noi di Gorizia a distanza ormai di molti anni l'abbiamo nel nostro cuore anche per l'umanità che ci ha espresso.

Valter Lauri presidente
dell'Associazione A.M.A. – Linea di
Sconfine ed attore della compagnia
teatrale "I Senza Soldi" di
Gorizia (Italia).

Ps:La nostra Associazione si occupa dei problemi che la sofferenza mentale, porta quotidianamente nelle persone, il "Self help", la diffusione del messaggio che la persona che soffre di disturbi psichiatrici, non è il mostro che i giornali, cinema, libri, vogliono rappresentare, ma semplicemente una persona con la paura di vivere una vita sicuramente difficile, talvolta vista anche come impossibile. Noi cerchiamo, con l'umiltà che anche Biljana ci ha insegnato, a dare un messaggio di speranza "ce la puoi fare" il mondo è per una gran parte una merda, ma ha anche delle persone meravigliose e pronte a prendersi cura di te, ALZA LA TESTA E VAI AVANTI.

10.4.2011.

Příloha č. 6

29.5.2009

Dobry den,

posílám slíbenou reflexi pondělního „setkání“ v Petřinské ul. a moc vás zdravím a těším se někdy nashledanou

Klára Benešová

Je pondělí, 25. května 8hodin večer, čekám na rohu Petřinské ulice před typickým pražským činžákem z konce 19. století, kvetou akáty, teplý večer, pozoruji dům a lidi, kteří postávají před ošklivými vraty, myslím na odpolední sekci Uměleckohistorické společnosti, kde jsme opět konstatovali prohru s developerskými mafiemi, podporovanými pražským magi-strátem, lidičky co postávají před domem si povídají anglicky a přehrávají jakési pohybové etudy, paní černo-červený vlas vypadá jak dravý pták, co se vrhne za chvíli na kořist, nemám vlastně čas a měla bych jít ještě dělat korektury, ale pozvání od Hany se neodmítá, tak přecházím tam a zpět a dívám se na opravenou fasádu samá kudrlinka, žádná velká invence, zelenobílá převládá, koukám do mrtvých oken a hádám, zda aspoň za jedním je ještě život, z domu vychází mladá žena s kufrem a čeká u zvonků. Pak se otevřou dveře a vyjde ven zvláštní bytost, tmavovlasá tmavooká, má v sobě něco z Yoko Ono, ale má navíc odzbrojující úsměv, naléhavý a přátelský, pozdraví nás a pospojuje všechny bez řeči červenou bavlnkou z Ariadnina klubka, mluví měkkou jihoslovanskou češtinou, tiše, chvílemi ostýchavě, chvílemi rozhodně, šíří kolem sebe jistotu a vtáhne nás na bavlnce do domu, světlo na čele.

Ztemnělá chodba, suché listí, jiný čas. Zvykáme si na příšeří, před námi ztrnulá skupinka zvláštních lidí a 1 pes, pózuje pro fotografa. Stojíme proti sobě, ale jakobychom se neviděli, míváme se v čase..oni se zvedají a kdesi mizí, asi jsou to opravdu duchové těch, co tu kdysi bydleli, my jdeme do sklepa kolem pootevřených dveří, kde pár postav oplakává mrtvého a v zatuchlém suterénu sledujeme fragment života dvou mladých lidí, co se snaží přežít zde válku –bombardování (z kterého vlastně roku?) a vytvořit si iluzi normálního života v prachu, se střípky onoho světa nahoře... Třeba jim láska pomohla přežít..? vracíme se do vstupního vestibulu, a stoupáme po schodech nahoru za onou mladou ženou s kufrem, co asi za někým z domu přijela, posílá průhledem schodiště nahoru svůj kufr po kladce-vlastně ne, klesá a stoupá tu židle a o patro výše rybičky v plastovém akváriu. Před námi jdou nebo mizí přitisknutí ke stěnám ti, co jsme je viděli při vstupu..záhadná paní v kloboučku se snaží najít klíče od bytu, kam ji bůhvíproč nechtějí pustit (posunula se v čase do nesprávného momentu nebo nahlížíme do klíčového dramatu jednoho života-kdysi takhle přišla-pozdě nebo příliš brzo, tehdy někdy v tomto domě?),

pán zalévá kytky a rozpráví česko-francouzsky o nich a o matce, je rozčilený, že jej rušíme (my nebo oni .. kdosi, tenkrát, nebo celý svět vůbec jej vyrušuje?), stoupáme výš a výš, holčička (alter ego moje, tvoje, bytost z domu..?) skáče panáka, stoupáme za Markétou(?), kterou očekává nahoře dychtivý přítel-jejich setkání, touha a nedočkavost. Jsme v posledním patře, ale jdeme ještě výš, na půdu, kde v jedné kóji vyhrazené trámy krovu, mezi napnutými nitěmi se odehrává pas de deux dvou dívek, proplétají se krásně jejich hlasy a stříbrné nitě od trámu k trámu, naše průvodkyně je osvětluje svojí čelní svítilnou, v jednu chvíli jim nabízí konec našeho pospojujícího Ariadnina klubka. Další díl půdy s dlaždicemi s velkým prádlem, co se pere ve vaničkách, kyblících, věší a polévá vodou, dívka namáčí kus po kuse, namáčí sebe, celý proces praní a věšení: očisty po samu podstatu, absurdní a radostný, namáčení, polévání a závěrečného tance věšení na vozíku je óda na vodu a bosé obuté nohy, až se přišpendlí na šňůru kolíčky i dívka, vedle plyšových zvířátek ...

Jdeme zase dál kolem malé alkovny, kde u okna proraženého, s opuštěným hnízdem a u svíčky dívka na koberečku schoulená prohlíží stará rodinná alba, nekonečné příběhy, prohlíží je soustředěně, musí se konečně dozvědět vše o sobě a ví, že klíč je v těch černobílých zašlých fotografiích...

V další místnosti holé a vybílené jiná dívka vymezuje prostor a sebe sama v něm barevnou křídou, když jej vymezí, je v něm ona a pomeranče, je v něm a sama dolů nahoru vedle uprostřed. Židle, zde a tady.

Jsou tu ale otevřené dveře a kdosi za nimi s hudbou a světlem, v rámu dveří se zjevuje on, tam a zpět jen chvíli tvoří pohyblivý obraz v rámu, kutálí si po šíji krku ramenou pomeranče, žongluje, rámem procházejí-taženy na niti předměty části jeho života, také pes-..skrze ty otevřené osvětlené dveře vidí dívka na něj a on na dívku, vstoupí do jejího prostoru, pijí spolu čaj na židličkách vleže, napájí se navzájem a tak spolu zůstanou...

Zde je pokoj a Markéta (tak jsem si ji nazvala, připomíná mi Markétku Faustovou i Oslzlou) konečně se svým milým, za nímž přišla do domu, tak byli nedočkaví, tolik neukojené touhy v zprerhaných dotecích na schodech,- leč marnivá Markétka protahuje chvíle toalety u zrcadla: odlíčit, pročesat, vykartáčovat, depilovat, nakrémovat odkrémovat odmaskovat zamaskovat, saténová košilka, natahovat poslední chvíli touhy donekonečna, odsunovat přesunovat napínat. Opakování lekce španělštiny. Jinak to skončit nemohlo.

Vcházíme do bytu zcela zařízeného-konec fikce? Léčka - stáváme se účastníky ranních rituálů naší průvodkyně s jejím partnerem, jsme tu u nich s nimi trochu nepatřičně - co když rušíme ?.. při krájení melone giallo a zvuků písně Perfect days se ale rozbíhá přechod od příběhu fiktivního ke skutečnosti-pomalou spadá z nás kouzlo zajetí magického domu, průvodkyně se opět usmívá mile a nezaměnitelně, z duchů se klubou postavy reálné a všichni dohromady se scházíme u slavnostní tabule s rajským stromem uprostřed. Ovšem, radost předčasná, přeci jen to někdo asi udal a nový majitel domu, pěkný týpek z pražské realitní mafie žargonem jugo- italsko- ruským ?? vyhrožuje a spílá, za sebou pistolníka, - to nemusí dobře dopadnout pro naše hostitele ..naštěstí lepší dívky mu podávají nejlepší sousta a nápoje a začínají hrát a zpívat- nikdo neodolá, ani mafián.

Uvolnění, radost, okouzlení, protnutí kultur polsko-česko-srbsko-chorvatsko-černohorsko-švýcarsko-francouzsko-španělsko-americko -česko—a jaké vůbec ještě..nad poetickou hostinou kolem stolu si sdělujeme dojmy a zjišťujeme, že jsme si blíže než bychom čekali tam dole před domem v 8 hodin.

Stačilo projít magickým domem od sklepa po půdu a vstupovat do imaginárních příběhů jeho někdejších obyvatel.

Já jako umělecký historik ubitý marnými boji s realitou soudobé multikulturní Prahy horkotěžko dávám poslední roky dohromady vědomí zodpovědnosti za vytrácející se autenticitu a ničené hodnoty, nahrazované kopiemi, kašírem, skvostné fasády domů s vykuchaným obsahem, show pro nebohé turisty co už nezachytí kouzlo Prahy obývané..a pak zde najednou v domě zcela vybydleném dožívajícím své poslední chvíle před proměnou ve stroj na peníze, mi otevírá oči Biljana a Dragan: oni zde žili a objevili duši domu, zachytili do dlaně, uschovali, zpět vyčarovali, nás pospojované bavlnkou z Ariadnina klubka doprovodili do minulosti tam a zpět k nám k sobě samým. Možná právě tím dům zachránili? Uschovali jeho duši a paměť ve skulinkách dveřních prahů, okenic, dlaždic a trámů?

Díky Biljano a Dragane za lekci mé malodušnosti. Nevnímám vaše představení jako divadlo, ale jako cestu k srdci, Domu, člověka, Prahy, budou-li ji obývat lidé citliví a vnímaví jako vy.