

anne tina
bogart landau

úhly pohledu

The Viewpoints Book

praktický průvodce
úhlů

systémem
pohledu a kompozice



DIVADLO ARCHA



DIVADELNÍ ÚSTAV

anne bogart tina landau

úhly pohledu

The Viewpoints Book

praktický průvodce
úhlů

systémem
pohledu a kompozice

DIVADELNÍ ÚSTAV VE SPOLUPRÁCI S DIVADLEM ARCHA / 2007

© Anne Bogart and Tina Landau, 2005
Translation © Jana Svobodová, 2007
Cover © Jakub Krč, 2007

ISBN 978-80-7008-210-2

Věnováno všem performerům,
jejichž těla a představivost
neustále tuto práci rozvíjejí.

Obsah

Úvod k českému vydání /9

Předmluva /13

1 – Historie ÚHLŮ POHLEDU a KOMPOZICE /17

2 – K čemu jsou ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE? /20

3 – ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE v současném divadle /26

4 – Jak začít? /31

5 – Jednotlivé ÚHLY POHLEDU /43

6 – Spojujeme jednotlivé ÚHLY POHLEDU /70

7 – Skupinová improvizace /84

8 – Práce s hudbou /95

9 – Začínáme mluvit /104

10 – ÚHLY POHLEDU při zkouškách /118

11 – Úvod do KOMPOZICE /131

12 – KOMPOZICE a tvorba původního díla /144

13 – KOMPOZICE a zkoušení divadelní hry /152

14 – KOMPOZICE jako cvičení a další náměty /162

15 – Jak o KOMPOZICI diskutovat ve skupině /167

16 – KOMPOZICE v příbuzných uměleckých oborech /174

17 – ÚHLY POHLEDU na neočekávaných místech /183

Doslov /194

Bibliografie /201

Úvod k českému vydání

S Anne Bogart a Tinou Landau jsem se setkala v roce 1992, když spolu se skupinou dalších amerických režisérů navštívily na pozvání Ondřeje Hrabá tehdy ještě rozestavěné Divadlo Archa. Byla to doba změn, nových setkání a velkých plánů. Tehdy jsem o VIEWPOINTS slyšela poprvé.

Ve stejném roce mě oslovil Jaroslav Dušek, který vedl dramatické oddělení Ježkovy konzervatoře, s tím, zda bych nechtěla vyučovat herectví a pohyb. Jaroslav tehdy dal dohromady skupinu lidí, kteří chtěli vytvořit alternativu ke stávajícímu systému divadelního školství. V diskusích padala jména jako Grotowski, Barba, Brook, Schumann, Tanaka a Robert Wilson. Z těch našich jsme nejčastěji skloňovali jméno profesora Ivana Vyskočila a Ctibora Turby. Odkazovali jsme se k umělcům, kteří se kromě vlastní umělecké tvorby zabývají úvahami o podstatě divadla, o jeho společenské roli a jeho nezastupitelnosti. Spojoval nás odpor k hereckému stereotypu, který vládnul českým divadlům. Chtěli jsme najít novou metodu, která by odvodnila existenci herce na scéně.

Ale o co se opřít? Kde najít potřebnou literaturu? V té době jsme měli dispozici pouze *Prázdný prostor* Petera Brooka a špatně tištěné brožury, ze kterých se dala vyčíst některá z cvičení Jerzyho Grotowského. *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců* Eugenia Barby a Nicolý Savarese mělo jenom pár lidí v anglickém vydání. Ze školy jsme měli útlou knihu *Stanislavského metoda herecké práce* od Radovana Lukavského. (Byli jsme rádi, že máme alespoň něco, protože kromě *Mého života v umění* byly české překlady Stanislavského buď nedostupné, nebo neexistovaly vůbec.) Naše plány

přišly tehdy možná příliš brzy. Donkichotské pedagogické snažení po několika letech skončilo.

Dnes je prostředí českého divadla úplně jiné. Okna do světa jsou otevřená dokořán. Řád, podle kterého se divadelní umění dělí na činohru, tanec a operu, byl zpochybněn. V posledních letech jsme u nás měli možnost setkat se na vlastní oči s tvorbou světových tvůrců jako jsou Wilson, Schumann, Vandekeybus, Marthaler, Brook, Donnellan, Castorf, Fabre, Perceval, Lloyd Newson či Kentridge. Přesto se při sledování jejich tvorby člověk neubrání otázce, odkud se berou herci, kteří v jejich představeních vystupují. Jaké mají školy? O jakou metodu se opírá jejich trénink? Kde se o tom dozvědět víc?

Je rok 2007, procházím „divadelní“ police své knihovny, prohlížím si hřbety svazků. S hrůzou zjišťuji, že poslední publikace, která se zabývá originální technikou herecké práce, vyšla v češtině před jedenácti lety. (Michail Čechov: *O herecké technice*, Divadelní ústav, Praha, 1996.) Metodám a technikám moderního herectví se za posledních deset let věnují pouze tři knihy (praktická učebnice Václava Martince, historický přehled Jana Hyvnara, a český překlad zmíněného Barbova slovníku). Je to vůbec možné?

Překlad této knihy vznikl z nespokojenosti a zároveň z umanutosti. Když se Anne Bogart v roce 1998 vrátila do Prahy, aby v Arše vedla dílnu VIEWPOINTS neboli ÚHLŮ POHLEDU, bylo mi jasné, že touto cestou se dozvídám odpovědi na otázky, které jsem si celou dobu kladla. Pochopila jsem, proč ÚHLY POHLEDU tolik ovlivnily současné americké divadlo. Přesvědčila jsem se také o jejich obecné platnosti. Jde o ucelenou metodu, která si ovšem neklade za cíl vytvořit dogma nebo styl, slouží pouze jako návod k rozvoji vlastní tvořivosti. Podstatou ÚHLŮ POHLEDU je divadlo jako stále se proměňující dynamický organismus, ve kterém jsou všechny jeho složky rovnocenné. Světlo, zvuk, prostor a čas mají stejnou vypovídací schopnost jako text. Hercova akce není o nic důležitější než pohyb horizontu nebo světelná změna. Už tehdy jsem si uvědomila, jak je takový přístup pro nás potřebný, a umínala jsem si, že až jednou vyjdou Úhly pohledu knižně, přeložím je do češtiny.

Když se účastníte dílny ÚHLŮ POHLEDU, ani si neuvědomíte, že její účastníky Anne někdy oslovuje jako *performery*, jindy jako *herce* nebo *tanečnický*. Horší je to s výrazy jako *feedforward* (dopředná vazba),

který sama vytvořila jako protiváhu ke známému *feedback* (zpětná vazba). Možná, že tradiční činoherní herec může mít problém s úkolem, aby *zatančil prostor* nebo aby svým pohybem na zemi vytvořil abstraktní obraz. Bude pro něj možná těžké pochopit, že *gesto* může tvořit břichem, ale také jazykem nebo malíčkem u nohy, bez předchozí psychologické motivace. To vše lze při dílně vysvětlit, ukázat, naznačit nebo předvést. V průběhu práce na překladu jsem si ale uvědomila, jak těžké je tyto termíny přeložit a vysvětlit, když mají být vytištěny na papíře. Nejen proto, že k nim neexistuje jazykový ekvivalent, ale především proto, že jsou mimo kontext naší běžné divadelní praxe. Každá kapitola je takových termínů plná.

Knih, kterou držíte v ruce, nemá ambici být teoretickým dílem. Vznikla jako záznam instrukcí, komentářů a poznámek při praktických cvičeních. Seznamte se s nimi, snažte se je vzít za své, a pak třeba v rámci zkoušení *Tří sester* zkuste zatančit klenutý bílý strop zkušebny.

Jana Svobodová

Pokud vás kniha zaujme, směřujte prosím své díky následujícím lidem: Sodje Lotker, bez jejíž iniciativy by tato kniha nevyšla. Ondřeji Hrabovi a profesoru Miloslavu Klímovi za jejich důslednost a pečlivost při čtení několika verzí překladu, a za mnoho rad a připomínek. Jazykové korektorce Olze Neumanové. A v neposlední řadě Anne Bogart, která po několika dlouhých měsících trpělivě odpovídala na všechny mé dotazy. [J. S.]

Předmluva

Co se mohu dočíst o ÚHLECH POHLEDU? Tuto otázku jsme v průběhu posledních let slyšely se vzrůstající pravidelností. Ve chvíli, kdy jsme zakončovaly lekci, dílnu nebo práci na představení, se vždy vynořily následující otázky: Jak mám pokračovat v práci? Jak to mám aplikovat na scéně? Jak to mám užít při psaní své hry? Co když budu pracovat s lidmi, kteří neprošli tréninkem ÚHLŮ POHLEDU? Která další cvičení mohou být součástí KOMPOZICE?

Tato kniha se zrodila z touhy odpovědět alespoň na některé z otázek, které nám byly kladeny během těch let.

O ÚHLECH POHLEDU není na světě dostupné velké množství materiálu. Existují různé články a eseje, ale pokud víme, žádná kniha, která by se přímo věnovala této problematice, zatím neexistuje. A už vůbec ne kniha věnovaná zevrubnému a zásadnímu přístupu k používání ÚHLŮ POHLEDU.

Toto není kniha teorie, ale praktický průvodce jednotlivými etapami v procesu využití ÚHLŮ POHLEDU.

Napsaly jsme tuto knihu proto, aby se naši studenti, herci, spolupracovníci, ale také skeptici měli v případě potřeby k čemu obracet.

Kniha ÚHLŮ POHLEDU není nic definitivního, nic svatého, nic, co hlásá absolutní pravdu. Je napsána na základě osobní zkušenosti a víry. Obě dvě pevně stojíme za přesvědčením, že metoda ÚHLŮ POHLEDU je spíše otevřeným procesem než uzavřenou metodologií. A tak doufáme, že ti, kdo se o ni budou zajímat, budou přistupovat k práci se stejnou hloubkou, se stejným chvěním a se stejným sebezpytováním, s jakými k ní mnoho let přistupujeme my. Nechceme, aby tyto stránky sloužily jako sbírka předpisů, měly by být souhrnem možností, výzvou k dalším pokusům a individuální inspirací pro každého z čtenářů.

Jsme přesvědčeny, že nejen pro fyzické pochopení ÚHLŮ POHLEDU, ale také pro jejich efektivní užití v průběhu tréninku a zkoušek, je nutno dodržovat určité zásady a postupné kroky. Existuje totiž také mnoho pohodlných způsobů založených na nepochopení, kterými se ÚHLY POHLEDU vyučují. Bohužel se stává stále častěji, že mnozí lidé o ÚHLECH POHLEDU pouze s oblibou hovoří. Řešení, které nabízíme, nespočívá v pouhém čtení těchto stránek a plnění nadiktovaných úkolů. Všichni bychom rádi znali odpověď, záruku, zjednodušení. Trénink ÚHLŮ POHLEDU nic z toho neposkytuje. Přestože ke své práci mnohdy přistupujeme přímo a strukturovaně, pro každého umělce je smrtelně nebezpečné snažit se plnit dané kroky jen mechanicky, bez neustálého zápasu s otázkami, bez průběžného reflektování celého procesu práce, a bez vlastních objevů. Doufáme, že si přečtete tyto stránky a budete se ptát. Doufáme, že co si přečtete, hned vyzkoušíte. Doufáme, že tyto stránky použijete, budete do nich vpisovat, pak je přepíšete a přečtete si je zase znovu.

Napsaly jsme tuto knihu tak, že jsme si rozdělily osnovu. Každá z nás začala tou částí kapitoly, ve které se cítila nejsilnější. Pak jsme si materiál navzájem vyměňovaly, buď jsme jej přidávaly k práci té druhé, nebo naopak vyhazovaly nepotřebné. Společně jsme vše kontrolovaly. Rozhodly jsme se psát „my“, protože kniha odráží ty myšlenky, které jsou nám společné a kterým obě věříme. V případě, že chceme uvést nějaký konkrétní příklad, odvoláváme se na naše individuální zkušenosti nebo představení způsobem: „Když Anne režírovala...“ nebo „když Tina režírovala...“.

Při psaní jsme narazily na problém: jak najít vhodnou formu, kterou vás oslovíme. Jste učitel, režisér, performer, výtvarník nebo spisovatel? Vedoucí nebo účastník? Z velké části jsme adresovaly tuto knihu tomu, kdo je vedoucím pracovního procesu – učiteli nebo režisérovi.

Mnohdy jsme nevědomky vpluly do naší nejobvyklejší role učitelky nebo režisérky. Může se stát, že začínáme lekci takto: „Shromážděte se všichni v centru místnosti a zavřete oči...“ (určeno vedoucímu), ale za chvíli: „Uvědomte si přítomnost ostatních a naslouchejte dechu...“ (určeno účastníkům).

Jsme si také vědomy, že vzhledem k přirozenosti toho, o čem píšeme, a také vzhledem k tomu, že pracujeme ve skupině, se často

k problému vracíme, vyjadřujeme se k němu dvakrát, někdy i třikrát. Doufáme, že se vždy opakujeme z pozice nového kontextu nebo z hlediska pozměněné perspektivy.

Každou z nás seznámil s problematikou ÚHLŮ POHLEDU někdo jiný: Anne se o nich dozvěděla od Mary Overlie na New York University, Tina od Anne v American Repertory Theatre.

Každá z nás prošla svým vlastním vývojem: nejdříve zde bylo poznání, že svět byl konečně pojmenován, že nyní máme slova pro to, co jsme předtím pouze tušily nebo dělaly. Pak následoval dojem, že jsme sváděny vlastním systémem, jeho silou, účinkem a stylem. Teprve potom přišla potřeba přetvořit techniku tak, aby sloužila k vyjádření našich vlastních tužeb a poznatků. Během doby, kdy jsme popisovaly cvičení pro tuto knihu, jsme zjišťovaly, že si živě pamatujeme detaily okamžiku, kdy jsme je poprvé vytvořily. Skoro vždy vznikala cvičení z pocitu zoufalství: „Mám šest hodin a dvacet herců, co s nimi budu dělat?!“

Zmítáme se mezi touhou vytvořit pro vás mapu a touhou sdělit vám, abyste roztrhali tuhle knihu a zažili si své vlastní zoufalství. Tak, jak řekl Joseph Campbell: „Tam, kde klopýtáte, najdete svůj vlastní poklad.“ Zveme vás ke klopýtání. Možná, že vám naznačíme cestu, ale určitě ne zametenu. Necháme vás prodírat se skrze hodně trnitá území.

ÚHLY POHLEDU nejsou strnulou technikou, jsou otevřeným procesem. Doufáme, že tato kniha pro vás nebude znamenat konec, ale začátek.

Anne Bogart a Tina Landau, říjen 2005

Poděkování

Za to, co znamenali pro tuto knihu a čím obohatili naše životy, si zaslouží uznání tito lidé:

Mary Overlie, jež ukovala z materiálu své představivosti původních ŠEST ÚHLŮ POHLEDU. Aileen Passloff, která rozšířila vědomí o kompozici ze světa tance do prostředí divadelní tvorby. Wendell Beavers, který s sebou nosí ÚHLY POHLEDU, ať se vydá kamkoli. Jednotliví členové souboru SITI, kteří vyvíjeli a rozšiřovali ÚHLY POHLEDU po mnoho let výuky, zkoušek a praxe, zvláště pak Barney O'Hanlon, který je neustálým vynálezcem, experimentátorem a inspirací. Charles L. Mee, Jr., Brian Jucha, Ron Argelander, Susan Milani, Kevin Kuhlke, Jessica Litwak, John Bernd, Mark Russell, Jocelyn Clarke, Sabine Andreas. [A. B.]

Teresa McCarthy, Henry Stram, Martin Moran, Jessica Molaskey, Victoria Clark, Jason Daniely, Steven Skybell, Jeff Perry, Amy Morton, Guy Adkins a další – mé múzy ÚHLŮ POHLEDU, které mě naučily, jak vše, co znám, použít a zapojit do divadelních zkoušek. Anne Hamburger, Marjorie Samoff, Robert Brustein, Richard Riddell, Michael David, Martha Lavey, Helen Merrill (in memoriam) a soubor SITI – všichni, kteří mě v průběhu mé cesty tak velkoryse podporovali. [T. L.]

Poděkování od nás obou pak samozřejmě patří Terryemu Nemethovi a Kathy Sova za jejich upřímnou pomoc při hledání podoby této knihy.

Kapitola 1

Historie ÚHLŮ POHLEDU a KOMPOZICE

V polovině minulého století zaznamenala Amerika velké kulturní zeměměřesení. Byl to posun, který byl poznamenán takovými událostmi, jako byly protesty proti válce ve Vietnamu, pochody za lidská práva a zrození abstraktního expresionismu, postmodernismu a minimalismu. V průběhu šedesátých let tato kulturní exploze a umělecká revoluce v New Yorku, v San Franciscu a v dalších metropolích získala ohromnou energii a později se rozšířila po celých Spojených státech. Toto hnutí mělo stránku politickou, estetickou i osobní, a změnilo způsob uvažování umělců o tvorbě, o divácích a o své vlastní roli ve světě. Náhlý výbuch aktivity umožnil spoustě mladých lidí nadechnout se čerstvého vzduchu. Mezi ně patřila i umělecká skupina, která si říkala Judson Church Theatre a scházela se v kostele Judson Church na Washington square v New York City. Patřili do ní mladí malíři Robert Rauschenberg a Jasper Johns, skladatelé John Cage a Philip Corner, filmař Gene Friedman a tanečníci Yvonne Reiner, Trisha Brown, David Gordon, Lucinda Childs, Steve Paxton, Laura Dean, Simona Forti a další. Inspirováni svým učitelem kompozice Robertem Dunnem chtěli tanečníci zpochybnit zásady své vlastní praxe a ptali se, jaký význam má pro jejich práci. Jejich cílem bylo vytvořit alternativu k převládajícímu vlivu George Balanchina, Marthy Graham a dokonce i jim věkově bližšího Merce Cunninghama. Chtěli osvobodit choreografii od psychologie a konvenčního dramatu.

„Co je to tanec?“ ptali se. „Když mává slon chobotem, jedná se o tanec? Když někdo přechází jeviště, je to tanec?“

Následovala celá řada experimentů. Představení se konala na střeších. Publikum sledovalo představení pouze skrze klíčovou díрку. Tanečníci viseli ve vzduchu nebo na kymácejících se platformách.

Na základě hesla *všechno je možné* tito umělci začali měnit pravidla. Například Rauschenberg a Johns byli kromě toho, že vytvářeli scénografii, často také autory akcí, ve kterých zároveň zastávali roli performerů. Improvizace se stala společným jazykem a všichni si navzájem pomáhali.

Jedním ze základních postojů, které spojovaly tuto skupinu, byla víra v umění bez hierarchie a v akce v reálném čase. Tento druh umění vyrůstal z napodobování principu her a z aktivit založených na plnění zadaných úkolů. Skupina chtěla pracovat na základě demokratických zásad, kdy každý ze členů měl rovnocenný přístup ke všem složkám představení. V průběhu improvizací měli všichni účastníci stejné právo účastnit se tvorby. Mimo jakoukoliv hierarchii stály rovněž estetické úvahy o představení. Hudba například neměla být určující pro další kroky. Objekt mohl mít stejnou důležitost jako lidské tělo. Mluvené slovo se dostalo na stejnou úroveň s gestem. Všechny myšlenky na jednom jevišti a ve stejném čase byly rovnocenné.

Tito průkopníci postmoderny vydobyli území, na kterém teď stojíme my. Odmítli neústupný důraz moderního tance na společenské poslání a virtuózní techniku. Nahradili je vnitřním rozhodnutím, strukturou, pravidly a problémy. Konečný tvar tance byl vytvářen jeho kontextem. Ať vznikl při řešení těchto otázek jakýkoliv pohyb, stal se uměním. Tato filozofie stojí v jádru ÚHLŮ POHLEDU i KOMPOZICE.

Počátkem sedmdesátých let studovala Anne Bogart na Bard College u profesorky Aileen Passloff, která byla tanečnicí, choreografkou a vůdčí osobností souboru Judson Church Movement.

Její hodiny kompozice měly významný vliv na způsob, kterým začala Anne uvažovat o tvůrčí práci. Studenti byli vyzváni, aby vytvořili svoje vlastní dílo na téma snů, objektů, reklam a všeho, co by mohlo sloužit jako tvůrčí inspirace. V Anne se tak zrodil její celoživotní zájem o to, jak v divadle aplikovat teorii malířství, architektury, hudby a filmu. Aileen zároveň inspirovala Anne ke zkoumání tvůrčí role každého z performerů.

Později, v roce 1979, se Anne setkala na fakultě experimentálního divadla New York University s Mary Overlie, autorkou ŠESTI ÚHLŮ POHLEDU. Mary, která měla za sebou taneční a choreografický trénink, přišla do skupiny kolem Judson Church se zpožděním. Přispěla ovšem k dosavadním experimentům svými vlastními inovacemi. Její

uvažování bylo mimo jiné inspirováno kolegyněmi ze San Francisca, Anne Halprin z Berkley, Deborah Hay, a zejména Barbarou Dilley, která spolu s Mary založila ženskou skupinu nazvanou *Natural History of the American Dancer* (Přírodní dějiny americké tanečnice).

Mary se úplně ponořila do nového způsobu práce a došla k vlastní strukturaci taneční improvizace v čase a prostoru – k ŠESTI ÚHLŮM POHLEDU, kterými jsou prostor, tvar, čas, emoce, pohyb a příběh. Mary začala tyto principy aplikovat nejen ve své vlastní práci choreografky, ale také při výuce. Její práce později ovlivnila několik generací divadelních umělců.

Přístup Mary Overlie k ŠESTI ÚHLŮM POHLEDU byl a stále je absolutistický. Mary tak i nadále zůstává neústupným strážcem jejich čistoty.

Mary těšilo, že její kolegové a studenti rozpoznali genialitu objevu a jeho důležitost pro divadlo. Těžce ale nesla, že si uzpůsobili ÚHLŮ POHLEDU pro svoji vlastní potřebu. Anne (a později i Tině), bylo jasné, že způsob, jakým Mary Overlie generovala pohyb na scéně, se dá aplikovat na vytváření tělesně dynamických prvků při práci s divadelními herci a ostatními spolupracovníky. V roce 1987 se Tina a Anne potkaly v American Repertory Theatre v Cambridge, Massachusetts. V průběhu následujících deseti let rozsáhlé spolupráce a společných divadelních experimentů postupně rozšířily původních ŠEST ÚHLŮ POHLEDU Mary Overlie na devět fyzických (PROSTOROVÉ VZTAHY, KINESTETICKÁ REAKCE, TVAR, GESTO, OPAKOVÁNÍ, ARCHITEKTURA, TEMPO, TRVÁNÍ a TOPOGRAFIE) a pět vokálních (TÓN, DYNAMIKA, ZRYCHLENÍ/ZPOMALENÍ, TICHŮ, BARVA) ÚHLŮ POHLEDU.

Za posledních dvacet let podnítil trénink ÚHLŮ POHLEDU představitel choreografů, herců, režisérů, výtvarníků, dramaturgů i spisovatelů. I když se systém ÚHLŮ POHLEDU vyučuje po celém světě a mnoha divadelními umělci je užíván během zkoušení, jeho teorie i aplikace je relativně nová. Stále se musíme ptát, co přesně ÚHLŮ POHLEDU jsou a co přesně znamená KOMPOZICE.

K čemu jsou ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE?

ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE. Co tyto termíny znamenají? Následující definice vychází z toho, jak těmto termínům rozumíme a jak je používáme my dvě. Ani v souvislosti s prací takových průkopnic této metody, jakými byly Mary Overlie a Aileen Passloff, není možné říci, kde se tyto myšlenky zrodily. Jsou totiž nadčasové a patří k přirozeným zákonitostem pohybu, času a prostoru. V průběhu let jsme pouze označily jménem ty věci, které dávno existovaly a které přirozeně děláme, aniž bychom si to příliš uvědomovaly nebo kladly na ně důraz.

ÚHLY POHLEDU

ÚHLY POHLEDU jsou filozofií přeloženou do techniky [1] tréninku performerů, [2] sestavování uměleckého týmu a [3] tvorby scénického pohybu.

ÚHLY POHLEDU jsou skupinou názvů, které označují principy pohybu v prostoru a čase.

Tyto názvy vytvářejí jazyk, který popisuje dění na scéně.

ÚHLY POHLEDU jsou body vědomí, které tvůrce nebo performer používá při práci.

V současné době pracujeme se všemi devíti ÚHLY POHLEDU, včetně ně ÚHLŮ POHLEDU ČASU a ÚHLŮ POHLEDU PROSTORU. Obsah této knihy se soustředí na FYZICKÉ ÚHLY POHLEDU a na VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU, které jsme vyvinuly později a jsou popsány v deváté kapitole. VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU jsou specificky vázány na zvuk, který stojí v protíváze k pohybu. FYZICKÉ a VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU se překrývají a ne-

ustále proměňují svou hodnotu v závislosti na umělci, učiteli a stylu inscenace. Fyzické ÚHLY POHLEDU jsou tyto:

Úhly pohledu času

RYCHLOST. Míra rychlosti, kterou proběhne pohyb – to znamená, jak rychle nebo jak pomalu se něco odehrává na scéně.

TRVÁNÍ. Jak dlouho pohyb nebo pohybová řada pokračuje. TRVÁNÍ se v jazyce ÚHLŮ POHLEDU týká doby, po kterou skupina lidí setrvává v určité formě pohybu před tím, než ji změní.

KINESTETICKÁ REAKCE. Spontánní reakce na pohyb, který se odehrává vně vás. Časový úsek, ve kterém odpovíte na vnější pohybovou nebo zvukovou událost. Impulsivní pohyb, který vzniká na základě smyslových podnětů. Příklad: někdo tleskne přímo před vašimi očima, vy odpovíte mrknutím, nebo někdo prudce zabouchne dveře, vy impulsivně vyskočíte ze židle.

OPAKOVÁNÍ. Opakování něčeho, co se odehrává na scéně. OPAKOVÁNÍ zahrnuje jednak *vnitřní opakování* (opakování pohybu vašeho vlastního těla vašim tělem), a jednak *vnější opakování* (opakování tvaru, rychlosti, gesta atd., něčeho nebo někoho, co se nachází mimo vaše tělo) vašim tělem.

Úhly pohledu prostoru

TVAR. Kontura nebo vnější křivka, kterou tělo (nebo těla) vytváří v prostoru. Každý tvar se dá rozložit do [1] linií, [2] křivek a [3] kombinací linií a křivek.

Proto při tréninku ÚHLŮ POHLEDU vytváříme tvary, které jsou kulaté, hranaté, nebo jsou směsí obou. TVAR může být buď [1] statický nebo [2] pohybující se prostorem.

TVAR může být vyjádřen jednou z těchto forem: [1] tělem v prostoru, [2] tělem ve vztahu k architektuře, která tvoří tvar, [3] tělem, které je ve vztahu k ostatním tělům vytvářejících tvar.

GESTO. GESTO je pohyb, který zahrnuje část nebo části těla. Je to tvar, který má začátek, střední část a konec. GESTA mohou být vytvořena rukama, nohama, pažemi, hlavou, ústy, očima, chodidly, břichem a každou jinou částí nebo částmi těla, které mohou být od sebe odděleny.

Gesto může být **GESTO CHOVÁNÍ** – patří do konkrétního světa lidského chování, tak, jak je pozorujeme v našem každodenním životě. Je to druh gesta, které vidíte v supermarketu nebo v metru: drbání, ukazování, mávání, smrkání, klanění, zdravení. GESTO CHOVÁNÍ může přinést informaci o postavě, časovém období, fyzickém zdraví, okolnostech, počasí, oblečení atd.

Je obvykle definováno povahou postavy nebo časem a místem, ve kterém postava žije. Může také vyjádřit myšlenku nebo záměr.

GESTO CHOVÁNÍ se dále dělí na *osobní gesto* a *veřejné gesto*, podle toho, jedná-li se o sólový výstup nebo o akci, hranou s vědomím blízkosti ostatních.

Dalším typem gesta je **VÝRAZOVÉ GESTO** – vyjadřuje vnitřní stav, emoci, touhu, myšlenku nebo hodnotu.

Spíše než reprezentativní je abstraktní a symbolické. Je univerzální a nadčasové, a v supermarketu nebo v metru se s ním běžně nesetkáme.

VÝRAZOVÉ GESTO může být například vyjádřením takových emocí jako jsou radost, smutek nebo zlost. Může být také vyjádřením vnitřního pocitu Hamleta, podle toho, jak určitý herec postavu cítí. Při inscenování Čechova můžete výrazovým gestem vyjádřit *dobu, vzpomínky* nebo *Moskvu*.

ARCHITEKTURA. Tento úhel pohledu se týká fyzického prostředí, ve kterém pracujete, a způsobu, jak ovlivňuje vědomí prostoru pohyb. Mnohokrát už jsme viděly zbytečně komplikovanou scénu a v ní herce, kteří zůstávají pouze v centru, a jen s obtížemi zkoumají či jakkoliv používají architekturu, která je obklopuje! Při práci s ARCHITECTUROU z pozice ÚHLŮ POHLEDU se učíme, jak tančit s prostorem, jak být v dialogu s místností, jak nechat pohyb (zvláště TVAR a GESTO) vznikat na základě vlivu prostředí. Architektura zahrnuje:

[1] *Pevnou hmotu.* Stěny, podlahy, stropy, nábytek, okna, dveře...

[2] *Texturu.* To, zda je pevná hmota tvořena dřevem, kovem, nebo látkou, má vliv na pohyb, který tvoříme ve vztahu k ní.

[3] *Světlo.* Zdroje světla v místnosti a stíny, které vrháme v závislosti na těchto zdrojích.

[4] *Barvu.* Tvorba choreografie na základě barev v prostoru. Jak ovlivní jedna červená židle mezi mnoha černými vaší choreografii?

[5] *Zvuk.* Zvuk, který tvoří sama architektura, a zvuk, který vzniká ve vztahu k ní, např. zvuk nohou na podlaze, vrzání dveří atd.

Při práci s architekturou vytváříme *prostorové metafory*, které dávají formu takovým pocitům, jako *jsm nahoře proti stěně, uvězněn mezi dvěma trhlinami, v pasti, ztracen v prostoru, na prahu, vysoko jako pták* atd.

PROSTOROVÉ VZTAHY. Prostorové vztahy se zabývají vzdáleností mezi věcmi na scéně, zejména [1] jednoho a druhého těla, [2] jednoho těla (nebo několika těl) a skupiny těl, [3] těla a architektury. Jak velká je úplná řada možných vzdáleností mezi věcmi na scéně? Jaké druhy seskupení nám dovolují vidět jasněji scénický obraz? Která seskupení vyvolávají představu děje nebo emoce, jaká vyjadřují dynamiku? Jak v reálném životě, tak na scéně máme tendenci udržovat okolo sebe tzv. osobní zónu, tedy vzdálenost asi půl metru od osoby, se kterou hovoříme. Pokud jsme si vědomi expresivních možností PROSTOROVÝCH VZTAHŮ na scéně, začneme pracovat s větší dynamikou vzdálenosti, vyjádřené těsnou blízkostí a extrémním odloučením.

TOPOGRAFIE. Topografie je krajina, vzor na podlaze, design, který vytvoříme tím, jakým způsobem se pohybujeme prostorem, atd.

Při definici krajiny se můžeme například rozhodnout, že ta část scény, která je blíže k divákům, má tak velkou hustotu, že je velice těžké se v ní pohybovat. Vzdálenější část scény má naopak hustotu menší, takže umožňuje větší plynulost a rychlejší tempo. Abyste porozuměli *podlahovému grafu*, představte si, že podrážky vašich bot jsou namočené v červené barvě. V průběhu pohybu po scéně vzniká obraz. Po čase se vynoří *podlahový graf*.

Dodáváme, že každá práce na scéně vždy zahrnuje rozhodování o velikosti a tvaru prostoru, ve kterém chceme pracovat. Můžeme

si například zvolit úzký, asi metr široký pás, který vede od vzdálené části scény směrem k divákům, nebo velký trojúhelníkový tvar, který pokrývá celou podlahu, atd.

KOMPOZICE

KOMPOZICE je metoda, jak vytvořit nové dílo.

KOMPOZICE je způsob výběru a sestavování jednotlivých složek divadelního jazyka do jednotného scénického díla. Jde o stejnou techniku, kterou používají ve svých oborech choreografové, malíři, spisovatelé, hudební skladatelé nebo filmoví tvůrci. V divadle to znamená psaní *vestoje* spolu s ostatními, v čase a prostoru a za použití divadelního jazyka.

KOMPOZICE je metoda vytváření, formulování a rozvíjení divadelního slovníku, který bude sloužit danému dílu. V průběhu KOMPOZICE vznikají jednotlivé části tak, že na ně můžeme ukázat a říci „Tohle fungovalo!“ a zeptat se proč. Můžeme tedy přesně vyjádřit myšlenky, chvíle, obrazy atd., které se stanou součástí našeho představení.

KOMPOZICE je metoda pro odhalení našich skrytých myšlenek a pocitů vztahujících se k danému materiálu. Vzhledem k tomu, že na kompozici pracujeme v omezeném čase na zkouškách, nemáme příliš velký prostor pro přemýšlení. KOMPOZICE poskytuje strukturu pro práci, která vzniká z našich impulsů a intuice. Pablo Picasso kdysi prohlásil, že dělat umění je jenom jiný způsob, jak si vést deník.

KOMPOZICE je úkol zadaný souboru tak, aby mohl vytvořit krátké scény, které budou vyjadřovat jednotlivé části práce. V průběhu zkoušek používáme kompozici proto, abychom zapojili spolupracovníky do procesu tvorby a umožnili jim vytvoření jejich vlastního přístupu k danému tématu. Úkol v sobě obvykle zahrnuje povšechný záměr a strukturu, stejně tak jako seznam komponentů, které musí být obsaženy v díle. Jedná se o hrubý materiál pro divadelní jazyk, kterým budeme mluvit ve hře. Jsou to buď principy, které jsou potřebné k inscenování (symetrie proti asymetrii, užití stupnice a perspektivy, vzájemné srovnávání atd.), nebo komponenty, které vyjadřují specifický *herní svět*, na kterém pracujeme (objekty, textura, barvy, zvuky, akce atd.). Tyto komponenty znamenají pro kompozici

totéž, čím jsou pro článek nebo esej slova. Tvůrce pak vytváří významy prostřednictvím jejich uspořádání.

KOMPOZICE umožňuje být v neustálém dialogu s ostatními formami umění, protože je neustále odráží a půjčuje si od nich. Při práci na kompozici studujeme a užíváme principy ostatních uměleckých disciplín a překládáme je do scénického jazyka. Například z hudby si půjčujeme otázky ohledně rytmu určitého okamžiku, ptáme se, jak komunikovat na základě *fugy*, nebo jak a kdy funguje *koda* a jestli bychom ji měli zapracovat či ne. Uvažujeme-li o filmu, přijdou na řadu otázky o tom, jak budeme inscenovat detail, co úvodní záběr, jak pojmut střih a jaké jsou ekvivalenty těchto pojmů v divadle.

Tím, že ve své práci užíváme kompoziční principy z jiných druhů umění, posunujeme hranice divadelních možností dál a vybízíme sami sebe k tvorbě nových uměleckých forem.

KOMPOZICE znamená pro tvůrce (režiséra, spisovatele, performerera, výtvarníka atd.) to, co znamenají ÚHLY POHLEDU pro herce. Metodu, jak uvést umění do praxe.

ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE v současném divadle

ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE nabízejí alternativu k tradičním přístupům k herectví, k režii, ke psaní divadelních her a ke scénografii. Představují určitý, přesně vyhraněný proces a přístup, který je nehierarchický, praktický, a který je založen na přirozené spolupráci. ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE pojmenovávají jednotlivé problémy a hypotézy, před kterými stojí mladý člověk zabývající se divadlem, a nabízejí mu alternativu.

Mladí dramatičtí tvůrci, kteří vstupují na americkou divadelní scénu, se musí vyrovnávat s odkazem následujících závažných problémů.

Problém číslo jedna: amerikanizace Stanislavského systému.

Přístup k divadelnímu herectví se ve Spojených státech v průběhu uplynulých šedesáti nebo sedmdesáti let příliš nezměnil. Nepochopení, chybné osvojení a miniaturizace Stanislavského systému je pro většinu divadelníků stále ještě základem, podobně jako když dýcháme vzduch, ale jen zřídka si uvědomujeme jeho vsudypřítomnost.

Do Spojených států přijel Konstatntin Sergejevič Stanislavskij se svým souborem Moskevského uměleckého divadla v roce 1923, aby zde zahrál hry Gorkého a Čechova. Přístup k herectví předvedený v těchto představeních měl na mladé divadelní umělce burcující vliv.

Inspirováni těmito představeními a v touze dozvědět se více se Američané chopili něčeho, co se ukázalo být pouze velice omezenou stránkou Stanislavského „systému“, a proměnili to v náboženství. Toto dědictví, které bylo velice účinně využito ve filmu a v televizi, mezitím spoutalo americké divadlo do ultrarealistického přístupu ke scénickému umění. Později sám Stanislavskij připustil, že jeho

rané psychologické metody, které měly takový dopad ve Spojených státech, byly zavádějící.

Místo procesu vyvolávání emocí na základě paměti zaměřil místo toho svůj důraz na psychofyzický sled akcí, kdy akce sama spíše než psychologie vyvolává emoci a pocit.

Zděděné problémy a postoje způsobené amerikanizací Stanislavského systému jsou při zkoušení očividně jasné, slyšíte-li herce říkat: „Když to cítím já, musí to cítit i divák,“ nebo „Udělám to, jen když to budu cítit.“ Pokud se zkoušení scvrkne na pouhý proces výroby, která zoufale visí na emocích, obětujeme tím skutečný vztah člověka k člověku. Emoce vyvolané souhrnem zkušeností z minulosti mohou velice rychle proměnit herectví v egocentrické cvičení. Nadlidské úsilí zachytit jednotlivou emoci odvádí herce od jednoduchého úkolu, totiž hrát akci. Tím se herec vzdaluje nejen svým hereckým partnerům, ale i publiku. Namísto zdůrazňování emocí a jejich upevňování trénink pomocí ÚHLŮ POHLEDU dovoluje vznik nespoutaného pocitu na základě momentální fyzické, verbální a imaginativní situace, ve které se herci společně nacházejí.

Dalším nepochopením Stanislavského teorie herectví je předpoklad, že všechny akce na scéně jsou motivovány výhradně psychologickým záměrem.

Často se setkáváme s hercem, který chce vědět: „Co je mým cílem?“ nebo „Co chci?“, ještě předtím, než je ochoten se pohnout. Tento postoj je často doprovázen prohlášením: „Moje postava by tohle nikdy neudělala!“

ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE přinášejí nové možnosti, jak se rozhodovat na scéně. Vytvářejí akci založenou na vědomí času a prostoru. Psychologické jednání buď doplňují, nebo nahrazují.

Problém číslo dvě: nedostatek průběžného hereckého tréninku.

Divadlo je jedinou uměleckou disciplínou, která důsledně nevyžaduje průběžný trénink praktikujících divadelníků. Výsledkem jsou neohební a nepřizpůsobiví herci, kteří se často cítí nespokojení a neinspirování.

Co kdyby si hudebník, který absoluuje konzervatoř, řekl, že nebude denně cvičit? A co tanečník, který by pravidelně netrénoval nebo

by se omezil na základní cvičení u tyče? Co kdyby malíř, zpěvák nebo spisovatel denně nepraktikovali svoje umění? A přesto se předpokládá, že herec je po absolvování umělecké školy připraven obstát na trhu, aniž by byl zavázán k průběžnému osobnímu tréninku.

Trénink upevňuje vztahy, rozvíjí dovednosti a vytváří možnost kontinuálního růstu. Trénink ÚHLŮ POHLEDU a práce na KOMPOZICI umožňuje hercům a jejich spolupracovníkům cvičit si v rámci denní přípravy představitivost a používat k tomu čas a prostor jako základní nástroje. Tento každodenní trénink udržuje plynulý pohyb umělecké mízy, vytváří soudržný umělecký soubor a umožňuje jednotlivcům i skupině mluvit jazykem jeviště.

Problém číslo tři: Slovo *chci* a jeho vliv na atmosféru zkoušky a představení.

Slovíčko *chci* je v průběhu pracovního procesu všeobecně užíváno příliš často a neopatrně.

Je správné předpokládat, že hercova práce je dělat to, co režisér *chce*, a že práce režiséra, kromě všeho jiného, je vědět, co *chce*, a vyžadovat to? Během zkoušek užívání specifického jazyka zesiluje kvalitu vztahů mezi lidmi, a stejně tak charakter pracovního prostředí.

Slovo *chci* – tolik nadužívané a zneužívané v americkém systému zkoušení her – v sobě zahrnuje *správně* a *špatně*. Je výzvou umělcům, aby hnáni touhou po souhlasu absolutní autority dělali jednoduchá, uspokojivá rozhodnutí.

Mnoho mladých režisérů se domnívá, že musí dávat najevo, že vědí, co *chtějí*, a utvrzují se v tom příkazy typu: „Teď *chci*, abyste přešel přes scénu a vzal šálek.“ Herci si příliš často myslí, že jejich prací je především dělat to, co řekne režisér. Herec se ptá tak dlouho: „Je to ono, co jste *chtěl*?“, až je jeho vlastní přínos k představení zcela potlačen.

Proč se raději neptat na to, co *chce* hra? Režisér a herec jsou pak spojeni vzájemným úsilím.

Slovo *chci* užívané na základě zvyku, bez vědomí toho, co následuje, buduje během zkoušek vztah rodič–dítě. Vztah dítě–rodič omezuje pružnost, přesnost a zralost tvůrčího procesu, a zabraňuje tak opravdové spolupráci.

Může vůbec umělecký proces probíhat na základě spolupráce? Může si skupina silných osobností společně položit otázku co *chce* hra nebo projekt, místo toho, aby byla závislá na dominantním postavení jedné osoby? Je jasné, že projekt vyžaduje strukturu a smysl pro režii. Ale může se režisér zaměřit na postupné objevování, spíše než na inscenování reprodukce toho, co předem určil?

Můžeme odolávat a nevyslovit konstatování, *co to je*, abychom se mohli dostatečně dlouho autenticky ptát, *co je to*.

Výzkum tématu, objevení způsobu inscenování a nalezení jazyka hry, to vše může být věcí celé skupiny. Skupina přináší myšlenky, ve skupině dochází k jejich dalším úpravám. ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE nabízejí cestu, jak kolektivně vyjadřovat myšlenky, které se objevují v průběhu zkoušek. Herci, osvobození od souhlasu rodičů, dostávají svobodu spolutvůrců projektu. ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE zamíchají kartami tak, že každý z hráčů musí najít přesvědčivý důvod, proč být v prostoru. Musí mít podíl na procesu a klást si nárok na vlastnictví výsledného tvaru.

Úhly pohledu přinášejí ovoce.

KAPITULACE. ÚHLY POHLEDU odstraňují tlak, který nás nutí tvořit o samotě, vyrábět všechno individuálně, být zajímavými a tlačit na kreativitu. ÚHLY POHLEDU nám umožňují kapitulovat, spadnout do prázdného prostoru tvorby a spíše než se nechat svázat vlastním egem a představitivostí raději uvěřit, že tam něco najdeme. ÚHLY POHLEDU nám pomáhají věřit více v *něco, co se stane na scéně* než v to, že *způsobíme, aby se něco stalo*. Podnět k akci a k invenci k nám přichází od ostatních a z hmotného světa kolem nás.

MOŽNOST. Díky ÚHLŮM POHLEDU jsme schopni rozpoznat omezení, která stanovíme sami sobě a svému umění. Tato omezení vznikají tím, že se ze zvyku přizpůsobujeme předpokládané *absolutní autoritě*, ať je tou autoritou text, režisér, nebo učitel. ÚHLY POHLEDU nás osvobozují od tvrzení: „Moje postava by tohle nikdy neudělala!“ V systému ÚHLŮ POHLEDU není nic dobře a nic špatně, je v něm obsažena pouze *možnost* a později v průběhu procesu i *rozhodnutí*.

ROZHODNUTÍ A SVOBODA. ÚHLY POHLEDU vedou k silnějšímu vědomí, to vede k větším rozhodnutím, větší rozhodnutí vedou k větší svobodě. V okamžiku, kdy jste si vědomí celé škály možností, není nutné pracovat se všemi zároveň. Máte ale svobodu se rozhodnout. Nikdy už nejste svázáni nevědomím.

Rozsah se zvětšuje. Můžete začít malovat s větší rozmanitostí a mistrovstvím.

RŮST. ÚHLY POHLEDU se stanou vaším osobním lakmusovým papírkem, měřítkem vaší síly a slabosti, způsobem, který vám umožní zjistit, jak moc jste svobodní a nakolik jste ostýchaví, jaké jsou vaše vlastní vzorce chování a jaké jsou vaše zvyky.

A právě toto vědomí nám přináší ovoce – právo změnit se a růst.

CELISTVOST. ÚHLY POHLEDU probouzejí všechny naše smysly, ukazuje nám, jak často existujeme jen ve své vlastní hlavě a díváme se jenom očima.

Prostřednictvím ÚHLŮ POHLEDU se naučíme, jak poslouchat celým tělem a vidět šestým smyslem. Získáme informace z rovin, o kterých jsme vůbec nevěděli, že existují, a začneme na těchto úrovních komunikovat.

Kapitola 4

Jak začít?

FYZICKÉ PŘEDPOKLADY

Pro trénink ÚHLŮ POHLEDU je optimální pružná dřevěná podlaha. Betonové povrchy a povrchy pokryté kobercem nevyhovují kolennům a ostatním kloubům. Ujistěte se, že je povrch čistý a hladký, bez nebezpečných ostrých výčnělků a trhlin. Odstraňte všechny přebytné nábytek z místnosti a pokud možno najděte oddělený prostor k odložení osobních věcí. Důraz na čistotu a pořádek přispěje k dobrému pracovnímu prostředí. Účastníci by měli být bosí. Pokud to nejde, ať si obují tenisky. V každém případě dbejte na to, aby skupina byla buď obutá, nebo bosá. Pokud bude skupina bez bot, rozhodně si všichni musí sundat ponožky, protože jinak by mohli uklouznout. Oblečení nesmí omezovat pohyb. Vlasy si svažte a šperky odložte.

Začněte včas. Přesný začátek a přesný konec pracovní doby jsou projevem vzájemného respektu. Přinášejí zároveň pořádek, který paradoxně umožňuje větší komplexnost a volnost ve vymezeném čase.

Každý z účastníků přijímá zodpovědnost za svou vlastní bezpečnost i za bezpečnost celé skupiny. Je to společný zájem. Bezpečnost účastníků by neměla být ohrožena: ujistěte se, že se nikdo nepohybuje nekoordinovaně. Každý musí mít ohled na případná předchozí zranění či zdravotní omezení těch druhých. Výsledkem práce by neměly být pohmožděniny.

Pokud to nemůžeš říct, ukaž na to.

Abychom se mohli seznámit se základními pojmy, které souvisejí s ÚHLY POHLEDU, je nezbytně nutné projít určitými elementárními

cvičeními. Ta se ovšem velmi špatně popisují. Jak napsal rakouský filozof Ludwig Wittgenstein: „Pokud to nemůžeš říct, ukaž na to.“ Následující cvičení ukazují na důležité principy, které jsou srozumitelnější, pokud se provádějí, než kdyby se vysvětlovaly. Vyzvete účastníky, aby do cvičení vložili maximum a aby si vychutnávali zkušenost, kterou jim přinesou.

Vysvětlíte, že o zásadních problémech se bude mluvit až na konci hodiny.

Cvičení 1. Protahování před během

Součástí prvního kurzu je běhání a skákání. Je proto moudré zařadit sérii protahovacích cviků a uvolnit nohy.

[1] Postavte se do kruhu. Rozkročte se tak, aby byla chodidla od sebe na šířku ramen a vtočte špičky lehce dovnitř. Svěste hlavu a paže nechte volně viset. S každým dalším výdechem uvolněte zbývající napětí v těle. Souběžně s tím, jak dýcháte, se uvolnění dostává hlouběji do menších svalů. Vydechujeme čtyřikrát. Všichni společně ukročte pravou nohou dozadu tak, aby vzdálenost špičky pravé nohy od paty levé nohy byla co největší. Obě nohy jsou natažené, paty zůstávají na zemi. Svěste hlavu a trup přes levou nohu. V průběhu cvičení se opět soustředte na čtyři výdechy.

[2] Pokrčte obě kolena tak, aby pravé koleno zůstalo asi pět centimetrů nad zemí, a levé svíralo přibližně pravý úhel. Levá pata zůstává na zemi. Opět se soustředte na čtyři výdechy. Snažte se být přítomni v prostoru, beze spěchu a ukvapenosti. Po vnitřní straně levé nohy spusťte lokty k zemi. Pravé koleno zůstává pět centimetrů nad zemí, levá pata je na podložce. Opět dýchejte.

[3] Vraťte se zpět nahoru, lokty se zvedají od země, pravé koleno položte na podlahu. Levou rukou uchopte pravý kotník, otevřete hrudník a natáhněte se za volnou pravou rukou. Uvolněte ramena. Dýchejte.

[4] Na závěr zopakujte pozpátku všechny předchozí pozice, čtyři výdechy na každou pozici. Nakonec je každý zpět v původní pozici, nohy rozkročené do šíře ramen, hlava je svěšená. Stejnou sérii cvičení proveďte pro druhou stranu těla. Začněte s levou nohou vzadu.

[5] Na závěr obratle po obratli narovnejte páteř. Všichni stojí klid-

ně v pravidelném kruhu, ve stejné vzdálenosti jeden od druhého. *Měkkým pohledem* vidíte všechny ostatní v kruhu.

Poznámka: Termín *měkký pohled*, *soft focus*, je vysvětlen detailněji dále v této kapitole. Stručně řečeno je *měkký pohled* fyzický stav, při kterém jsou oči uvolněny tak, že místo toho, aby performer pozoroval určitý objekt nebo osobu, nechá přijít vizuální informaci k sobě. S *měkkým pohledem* v očích rozšiřuje performer pásmo svého vnímání, obzvláště v periferních oblastech. *Měkký pohled* vyučujeme a cvičíme pokaždé, když začínáme s tréninkem ÚHLŮ POHLEDU.

Cvičení 2. Pozdrav slunci

Pozdravy slunci pocházejí z jógy. V tradiční józe je koncentrace obrácena dovnitř. V našem cvičení je koncentrace každého člena zaměřena na celou skupinu. Je důležité naučit se vnímat shodu celé skupiny a mít společnou radost z pohybu, který probíhá současně. Nikdo ze skupiny není vedoucí, nikdo nenásleduje. Je důležité kultivovat ostražitost a společně sdílenou přítomnost.

Všech dvanáct pozdravů slunci provádíme najednou. První pozdravy by měly být pro začátek pomalejší, pak je můžeme postupně zrychlovat. Po každém z pozdravů ještě před tím, než postoupíme k dalšímu kroku, skupina se společně nadechne a vydechne (výjimku tvoří poslední tři pozdravy, které vykonáváme se zatajeným dechem).

Kromě toho, že provádíme cviky bezpečně, je důležité, abychom měli stále na mysli, že vše vykonáváme společně, s vědomím celé skupiny.

Používání *měkkého pohledu* v průběhu celého cvičení podporuje u každého člena skupiny periferní vidění a schopnost naslouchat celým tělem – toto jsou základní vlastnosti důležité pro trénink ÚHLŮ POHLEDU.

[1] Postavte se do kruhu tak, abyste každého dobře viděli. Udržujte *měkký pohled* a buďte si vědomi pozice ostatních v kruhu. Nohy jsou postaveny paralelně, rozkročené na šířku ramen. Ruce se navzájem dotýkají dlaněmi a jsou umístěny před hrudníkem.

[2] V jediný okamžik všichni začínají zvedat spojené ruce směrem nahoru. Když dosáhneme bodu, ve kterém ruce nemohou dále zů-

stat spojené, otevřeme dlaně. Celá skupina otvírá dlaně ve stejném okamžiku. Ruce pokračují v protahování směrem nahoru. Všichni společně zakloní tělo dozadu tak, aby nedošlo ke stlačení v křížové oblasti páteře.

[3] Trup se vrací zpět, paže jsou napjaté a po stranách se dotýkají uší. Pomalu je spouštíme před trupem, dokud se obě dlaně plně nedotknou podlahy vedle nohou. V této pozici můžeme nechat kolena mírně pokrčená. Všechny kroky vykonáváme simultánně s ostatními účastníky cvičení. Je nezbytné používat *měkký pohled* a naslouchat všemu, co se děje kolem.

[4] Ruce se dotýkají země, jedna noha je napjatá vzadu, koleno druhé nohy je pokrčené, díváme se směle dopředu. Pata předkročené nohy zůstává na zemi. V jeden okamžik se všichni pustí podlahy, rozpaží ruce, otevřou hrudník a zakloní se dozadu. Po chvíli vrátíme ruce zpět na zem.

[5] Ruce jsou na zemi. Předkročená noha se vrátí zpět ke druhé. Zvedneme hýždě. Nohy a ruce jsou napnuté, hrudník se protahuje, paty zůstávají na zemi. V józe je tato pozice známá jako *střecha*.

[6] Kolena jdou do kleku. Pohyb kolen začíná zároveň. Ve stejném okamžiku se kolena všech dotknou země. Nyní vás podpírají obě ruce a obě nohy.

[7] Torzo se pohybuje směrem dolů. Skrze tuto pozici, kdy se hrudník dotýká podlahy, se trup zvedá a zaklání se na natažených rukou do pozice *kobra*. Hlava je vzpřímená, oči se dívají přímo před sebe.

[8] Nyní projděte druhý až sedmý krok v opačném pořadí. Špičky nohou zasuňte. Ruce vraťte do pozice *střechy*. Všichni dále procházejí pozpátku všechny kroky, až skončí s dlaněmi spojenými před hrudníkem. V průběhu celého cvičení je důležité projít všemi pozicemi bez zastavení. Zároveň se snažíme vykonávat jednotlivé kroky *unisono*. Když se celá skupina vrátí do výchozí pozice (dlaně spojené před hrudníkem atd.), mělo by být obnoveno prostorové uspořádání kruhu a nastolena jeho soudržnost. Všichni se společně jednou nadechnou a vydechnou. Následuje další pozdrav slunci, tentokrát v lehce rychlejším tempu.

Pamatujte si, že po dokončení každého z prvních devíti pozdravů slunci se celá skupina jednotně nadechne a vydechne. Poslední tři

pozdravy provádíme bez společného nádechu a výdechu, se zatajeným dechem.

V průběhu všech dvanácti pozdravů slunci skupina společně zvyšuje rychlost. Kromě snahy o jednotný a stále rychlejší pohyb kultivuje cvičení také pocit osobní svobody v řádu dané formy. Skupina by si měla postupně vybudovat vnímavost k drobným společným energetickým impulsům, které vznikají na základě sdílené fyzické aktivity.

Poslední tři pozdravy slunci, prováděné stále rychleji, podněcují snahu skupiny (a každého jedince) zůstat s ostatními pohromadě. Je důležité, aby všichni zakončili závěrečný pozdrav ve stejném okamžiku.

Cvičení 3. **Vysoké skoky**

Stále stojíme v kruhu. Skupina skáče společně na místě co možná nejvýše. Impulsem pro skok není rozhodnutí jednotlivce, skok je výsledkem sdíleného souhlasu. Cílem je vyskočit současně co nejvýše a dopadnout ve stejný okamžik. Dopad musí být co nejnižší. Při výskoku by nohy měly být skrčené pod hýžděmi tak, aby mezi tělem a podlahou vznikla co největší vzdálenost. Cvičení by se mělo opakovat tak dlouho, dokud skupina společně nezjistí, jak úkol vykonat.

Cvičení 4. **Pět představ**

Zatímco běžíme na místě a stále jsme rozmístěni v kruhu, zadáme postupně pět představ (viz seznam níže). Každý z účastníků se svým tělem snaží jednotlivé představy co nejlépe vizualizovat. Na závěr bychom měli všech pět představ vyzkoušet simultánně.

[1] Představte si, že máte kolem hlavy krásnou zlatou obruč, která vás jemně táhne směrem vzhůru.

[2] Použijte *měkký pohled*.

[3] Uvolněte paže a ramena.

[4] Představte si, že máte silné a svalnaté nohy, že vaše bosá chodidla jsou přizpůsobena práci v hlíně. Vybavte si pocit, jako byste se bořili do země.

[5] Položte ruce na srdce. Nahmatejte jeho tlukot. Rozpažte ruce a představte si, že pracujete s otevřeným srdcem.

Zopakujte tato zadání tak, aby se všechny představy odehrávaly ve stejný čas (pátá představa nyní může existovat, aniž byste se dotýkali srdce nebo rozpažili ruce).

Toto cvičení nám připomíná, že naše tělo tvoří spojnicí mezi nebem a zemí. Vyzvěte účastníky, aby se vrátili k pěti představám, kdykoli budou vyčerpaní nebo zmatení.

Cvičení 5. **Běh do středu kruhu**

Vytvořte velký kruh, stůjte čelem do středu a rozběhněte se na místě. Kdokoli z vás může iniciovat běh do středu kruhu (dejte pozor, abyste si vzájemně nešlapali na nohy). Ve zlomku vteřiny, kdy je pohyb iniciován, musí všichni běžet zároveň do středu kruhu takovým způsobem, že pro vnějšího pozorovatele nesmí být patrné, kdo dal k pohybu impuls. Poté, co všichni doběhli do středu kruhu, běží zpátky tak, aby zformovali výchozí tvar kruhu. Opakováním tohoto cvičení účastníci získají především tu zkušenost, že se v jakémkoli okamžiku může přihodit cokoliv. Musí být neustále mentálně přítomní a v každé vteřině připraveni reagovat na jakýkoli podnět.

Opakujte toto cvičení tak dlouho, dokud skupina úspěšně nekomunikuje v každém okamžiku.

Cvičení 6. **Dvanáct/šest/čtyři**

Toto cvičení rozvíjí naslouchání a reakce skupiny i jednotlivce v každém okamžiku. Všichni běží stejným směrem a stejnou rychlostí po obvodu kruhu. Rozestupy mezi jednotlivci musí zůstat stejné, každý účastník musí kontrolovat prostorovou vzdálenost před sebou i za sebou. Prostřednictvím *měkkého pohledu* si je každý účastník zároveň vědom nejen toho, kdo je před ním a kdo je za ním, ale i skupiny jako celku.

Zadejte tyto následující úlohy:

[1] Bez jakéhokoliv individuálního impulsu najde skupina cestu, jak v jednom okamžiku změnit směr. Při změně směru se všichni točí čelem do kruhu. Je důležité, aby skupina nezpomalovala ve snaze si

úkol zjednodušit. Otočka musí být přesná a krátká. Skupina hledá vzájemný souhlas ke společnému jednání.

[2] Skupina běží po obvodu kruhu. Jeden z účastníků dá impuls ke skoku. Ten, kdo se rozhodne ke skoku, musí vyskočit co nejvýše, aby ostatní měli šanci se přidat. Ve chvíli, kdy jeden vyskočí, ostatní musí vyskočit s ním. Všichni doskočí zpět v jeden okamžik a zůstanou příkrčení. Potom celá skupina čeká na vzájemný souhlas k pokračování. Všichni společně běží *opačným směrem*.

[3] Jednotlivec dá opět impuls k další úloze – náhlému zastavení ve chvíli, kdy všichni běží po obvodu kruhu. V okamžiku, kdy se jednotlivec zastaví, zastaví se všichni. Moment zastavení musí být dílem okamžiku, součinnosti a radosti. Z nehybnosti, která následuje po zastavení, čeká skupina na vzájemný souhlas k běhu. Běh pak pokračuje ve stejném směru jako předtím.

Poté, co jste tyto tři úlohy představili, dostane skupina úkol uskutečnit dvanáct změn směru, šest skoků a čtyři zastavení, v jakémkoli pořadí. Zapamatujte si, že změny nejsou iniciovány jednotlivcem, vznikají na základě skupinového souhlasu. Jednotlivci ve skupině dávají vzniknout skokům a zastavením. Někdo zvenčí by měl úkoly počítat. Bude nejlépe, když bude množství úkolů odečítat, takže může ohlásit: „Zbývají dva skoky a tři zastavení, zůstává šest změn.“

Cvičení se můžete naučit stejně dobře jeho pozorováním jako jeho vykonáváním. Pokud máte dostatek účastníků, rozdělte je do dvou nebo tří malých skupin, aby měli všichni příležitost cvičení pozorovat, i se jej účastnit.

Toto cvičení je vyjádřením nutnosti poslouchat celým tělem. Často se domníváme, že jeden druhému nasloucháme, ale cvičení dvanáct/šest/čtyři nám prozradí, jak je takové naslouchání náročným úkolem, a jak moc jsme si vzájemně na scéně uzavřeni.

Cvičení 7. **Honička**

Poté, co skupina dokončí cvičení dvanáct/šest/čtyři, zůstane v kruhu se stejnými rozestupy. Udejte směr, kterým se bude kruh pohybovat, a vyzvěte každého, aby si představil přesvědčivý důvod, proč se chce dotknout zad osoby, která je před ním. Dále každý z účastníků musí najít přesvědčivý důvod, proč nechce, aby se ho někdo zezadu do-

tknul. Vyzvěte každého účastníka, aby při cvičení zvýšil svou snahu v touze dotknout se toho před sebou, ale zároveň na sebe nenechal sáhnout tím zezadu. Každý musí být nastaven na *dopřednou vazbu* (feedforward), kdy je pozornost napřena k budoucnosti a připravena na povel k pohybu (viz dopředná vazba – feedforward a zpětná vazba – feedback). Řekněte: „Teď!“ Účastníci se snaží dotknout osoby, která je před nimi, a zároveň uhnout před dotekem toho, koho mají za sebou, aniž by zmenšovali kruh nebo vydávali nějaký zvuk. Pokud se někomu podaří dotknout se něčích zad, měl by se tento dotek proměnit v jemný kontakt. Nenechte cvičení překročit limit deseti vteřin po každém dalším povelu: „Teď!“ Po prvním pokusu skupina změni směr a pronásledovaný se změni v pronásledovatele a naopak.

Cvičení vyvolává vášně spojené se vzrušujícími představami honičky. Více než nějaká teoretická cvičení pomáhá v rámci skupinového pohybu rozvinout aktivitu celého těla.

Cvičení 8. Periferní vidění

Po cvičeních pět až sedm, která zahrnují běh naplno, vyzvěte všechny k volné chůzi a k prostorovému experimentování s *přítomností*. Přítomnost je závislá na individuálním zájmu o každý okamžik. Zájem je něco, co se nedá zfalšovat ani předepsat. Všichni by měli používat *měkký pohled*, který rozvíjí skupinové vědomí a vnímání prostoru kolem. Během tohoto cvičení se účastníci neustále volně pohybují. V průběhu chůze je nechte pocítit představy ze čtvrtého cvičení: zlatá čelenka, která nás táhne směrem vzhůru, *měkký pohled*, silné nohy a chodidla, otevřené srdce. To vše jim bude ku pomoci.

Každý účastník si vybere někoho ve skupině. Pozoruje ho tak, aby dotyčný nepoznal, že se stal předmětem studia. Používejte *měkký pohled*. Než abyste přímo pozorovali vybranou osobu, sledujte ji periferním zrakem. Nenechte pozorovanou bytost nikdy opustit vaše zorné pole. Dovolte informacím o vybrané osobě *dojít až k vám*. Obracíte tak obvyklý způsob, jakým je informace zpracovávána. Než abyste po ní natahovali ruce, necháte ji samotnou přistoupit. S pomocí *měkkého pohledu* si uvědomte barvu šatů a barvu či odstín pleti osoby, kterou pozorujete. Sledujte její jedinečné rysy, rytmus chůze atd. Uvědomte

si okamžik, kdy váš zájem opadne, okamžik, kdy začnete bránit vstupu dalších informací. Přesto se snažte být stále přítomni a udržujte zájem o nové informace spojené s pozorovanou osobou.

Přibližně po jedné minutě pozorování *měkkým pohledem* vyzvěte účastníky, ať nechají sledovanou osobu odejít ze svého zorného pole. Každý z účastníků si vybere novou osobu, kterou opět pozoruje stejným *měkkým*, kradmým způsobem, s úkolem rozpoznávat a cítit rozdíly. Měl by si uvědomit všechny informace a zprávy, které odlišují tuto osobu od té předchozí. Jeho barvy jsou odlišné, jeho tělo je jiné, rozdílné je i jeho tempo.

Po uplynutí další minuty vyzvěte účastníky, aby do svého periferního zorného pole pustili dalšího jedince, aniž by ztratili spojení s tím, kterého již pozorují. Teď má každý ve svém periferním zorném poli dvě osoby. Žádná z těchto dvou osob se nesmí ze zorného pole ztratit. Nyní, s dvojitou dávkou informací, které účastníci zpracovávají a cítí, jim přidejte další úkol: než abyste si z informací o obou pozorovaných osobách ve své hlavě vytvořili nesourodou skrumáž, nechte raději působit jejich rozdílnosti. Po chvíli přidejte do svého zorného pole další osobu, aby ve vašem periferním poli byly tři. Všichni tři jsou jednoznační a nezaměnitelní. Po chvíli přidejte čtvrtého. Tito čtyři lidé musejí stále zůstat v zorném poli pozorovatele. Pokud to je možné, přidejte pátého. Na závěr jim řekněte, ať opustí všech pět a vyzvěte je, aby se vrátili k chůzi a se *zájmem* vnímali *přítomnost*.

Nakonec vyzvěte účastníky, aby si vybrali novou osobu, kterou budou pozorovat *měkkým pohledem*. Dále ať jde každý z účastníků přímo k pozorované osobě a zastaví se co nejbližší u ní. Často se stane, že se skupina rozpadne do dvou nebo tří podskupin. V okamžiku, kdy se nikdo ze skupiny nehýbe, vyzvěte účastníky, ať zavřou oči. Připomeňte jim, že kromě pozorování existuje mnoho jiných zdrojů informací. Například dotek, zvuk, pach, pocit tepla či chladu. Informace prosakují do těla skrze mnoho kanálů. Vyzvěte účastníky, aby našli tu část svého těla, která není ochotna být přítomna a vnímat. Mohou mít třeba nataženou nohu nebo ramena skrčená v napětí. Vyzvěte účastníky, aby tuto část těla zahrnuli do celkového vnímání daného okamžiku. Vyzvěte je, aby se otevřeli informacím – *zprávám* – ze všech smyslů. Přibližně po jedné nebo dvou minutách řekněte účastníkům, ať otevřou oči, aniž by dovolili zraku převyšovat ostatní

smysly. Nechte účastníky odstoupit jeden od druhého, za stálého udržování pocitu otevřenosti a vysokého smyslového vnímání.

Nyní vysvětlíme několik zásadních pojmů, které se objevily v dosavadním tréninku a v těchto osmi cvičeních.

Měkký pohled.

Měkký pohled je fyzický stav, jehož prostřednictvím dovolujeme očím, aby se uvolnily natolik, že namísto ostré koncentrace na jednu nebo dvě věci mohou zároveň vnímat mnoho věcí najednou. Tím, že zbavíme oči tlaku, který plyne z toho, že jsou primárním sběračem informací, docílíme toho, že začne naslouchat celé tělo. To pak shromažďuje informace novými a citlivějšími cestami.

V kultuře, která je ovládána zbožím, spotřebou a uctíváním individuality, jsme naučeni zaměřit se na to, co chceme, a na prostředky, jak toho dosáhnout. Způsob, jakým používáme naše oči v každodenním životě, je určován hledáním něčeho, co uspokojí naše konkrétní tužby. Pokud jsme například hladoví, vidíme jenom pekárny. Navštěvujeme obchody nebo restaurace a většinou pozorujeme to, co si chceme koupit nebo co chceme mít. Jako u lovce, který jde za kořistí, je naše schopnost vidět zúžena na předem určenou sérii možností. Při tréninku ÚHLŮ POHLEDU jsou účastníci vyzváni, aby se dívali na své okolí a na ostatní lidi bez touhy.

Osmé cvičení obrací naše zvyky a návyky spojené s viděním a pozorováním naruby. Dává přednost *měkkému pohledu*, který dovoluje okolnímu světu vstoupit dovnitř. Rozvíjí globální vnímání. Cvičení po nás požaduje, abychom se nehnali za tím, co chceme, lovili kořist, ale s pomocí *měkkého pohledu* převrátili náš návykový systém a nechali informace proudit směrem k nám. Nové informace *prostupují* našimi smysly. Oči mají tendenci dominovat ostatním smyslům. V případě, že se dívají *měkkým pohledem*, je přisouzena ostatním smyslům stejná důležitost.

Když nemůžeš vidět, co se děje, nezírej tupě.
Uvolni se a dívej se jemně svým vnitřním zrakem.
(Lao-C')

Vývoj umělce je závislý na jeho schopnosti chápat odlišnosti. Děti třídí svět do velkých skupin, například na domy, lidi, či ulice. Tím, že svět roztřídíme, uděláme z něj bezpečnější místo. Ochočíme tak nezkratný svět kolem nás. Všechny věci, které jednou roztřídíme, v nás vyvolávají menší strach, a můžeme je bezpečně strčit do šuplíku. Znakem uměleckého růstu je schopnost pustit svět ze řetězu, dovolit rozdílu mezi lidmi, ulicemi a domy, aby byly vidět a cítit. Základní a nejdůležitější dovedností herce je schopnost rozlišit každý jednotlivý okamžik.

Mimořádné naslouchání.

Divadelní práce se odehrává na poli, které vyžaduje intenzivní spolupráci, jejíž určující složkou je schopnost naslouchat. A naslouchat, opravdu naslouchat, je velice obtížné. Prostřednictvím ÚHLŮ POHLEDU se učíme naslouchat celým tělem, celou svou osobností. Dokud nevyzkoušíte naslouchání celým tělem, neuvědomíte si, jak vzácně se vyskytuje. Vyzvěte účastníky, aby si vzpomněli na okamžik, kdy se během cvičení dvanáct/šest/čtyři, při běhu v kruhu, skupina shodla na změně směru. Zdůrazněte, že tento pocit bdělosti, rychlosti, přístupnosti a otevřenosti jednoho k druhému, pocit, že cokoli je možné, je nezbytný v každém okamžiku ÚHLŮ POHLEDU. Běžně se domníváme, že nasloucháme ve chvíli, kdy přemýšlíme. Naslouchání zaměstnává celé tělo ve vztahu ke stále se měnícímu světu kolem nás. Prostřednictvím tréninku ÚHLŮ POHLEDU se naučíme naslouchat celým tělem. Při tréninku ÚHLŮ POHLEDU stejně jako v průběhu zkoušky platí, že pokud hledáme předem promyšlený výsledek, může se stát, že vše, co se odehrává mimo náš úzký okruh zájmu, zůstane neobjeveno. *Mimořádné naslouchání* znamená naslouchání celým tělem bez myšlenky na konečný výsledek. V okamžiku, kdy se ve zkušebně něco zrodí, mohou všichni, kdo jsou přítomni, okamžitě reagovat a obejít přední lalok mozkový tak, aby mohli jednat na základě instinktu a intuice.

Neustálé vědomí ostatních v prostoru a čase.

Většina cvičení popsaných výše v sobě zahrnuje soudržnost všech účastníků v PROSTORU a v ČASE. Běháním v kruhu se pokoušíme udržet stejné vzdálenosti mezi jednotlivými účastníky, to je příklad soudržnosti v PROSTORU. Jeden vyskočí, ostatní se snaží doskočit souběžně s ním. To je příklad soudržnosti v ČASE. Cílem těchto cvičení je poukázat na důležitost intenzivního vnímání toho, co dělají ostatní, a také kde a kdy to dělají. Mnohá z těchto úvodních cvičení jsou prováděna *unisono*. Práce, která je vykonávána souběžně, tvoří abecedu tréninku ÚHLŮ POHLEDU. V okamžiku, kdy jste schopni skutečného souběžného pohybu spolu s ostatními, můžete začít se složitějšími pojmy, jakými jsou kontrast, juxtaopozice a kontrast.

Dopředná a zpětná vazba (feedforward a feedback).

Dopředná a zpětná vazba – feedforward a feedback – jsou pojmy označující dva opačné póly zkušenosti a energie. Je třeba je popsat a upřesnit.

Dopředná vazba je vysílaná energie, která předchází nutnosti akce. Hrajeme-li například volejbal a míč letí prostorem, vyžaduje si hra intenzivní využívání dopředné vazby. Zpětná vazba jsou informace a pocity, které dostaneme jako výsledek akce. V případě sportovní události je to energie *dopředné vazby*, na kterou je divák napojen, v divadle jde ale zároveň i o energii *zpětné vazby*, která nás vtahuje do děje. Pokud budeme diváky ve sportovní aréně, budeme s největší pravděpodobností nejvíce zaujati očekáváním další akce. Jako divadelní diváci jsme nejen napjati tímto očekáváním, mnohem větší energii vkládáme totiž do děje tím, že se vcítujeme do prožitku herce. Tím, že se s jeho prožitkem identifikujeme, se divadlo stává místem intenzivního vědomí dvojího dramatu, toho, které se právě *odehrálo*, a toho, které teprve *přijde*.

Kapitola 5

Představujeme jednotlivé ÚHLY POHLEDU

Jednotlivé ÚHLY POHLEDU by měly být představeny každý zvlášť. Účastníci cvičení by měli věnovat maximální pozornost právě tomu ÚHLU POHLEDU, který v dané chvíli popisujeme. Jednotlivé ÚHLY POHLEDU se samozřejmě překrývají a navazují na sebe. Vnímavější skupina často přeskočí dopředu a zapojí další ÚHEL POHLEDU, který jste ještě nezmiňovali. Takové věci se přirozeně dějí, právě proto, že ÚHLY POHLEDU v našem těle už existují. Celý proces je ale dobré zpomalit a zdůraznit skupině, aby v průběhu prvních kroků udržela vědomou koncentraci. Později tím dosáhneme širšího rozsahu a větší přesnosti. Pokud navrstvíme mnoho ÚHLŮ POHLEDU příliš rychle najednou, žádný z nich pak nemůže být prozkoumán do uspokojivé hloubky.

Tím, že představujeme ÚHLY POHLEDU jednotlivě, dosáhneme větší koncentrace informací. Znalost jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU je zprvu dobré vzájemně izolovat a teprve později je propojovat. Každý ÚHEL POHLEDU nejdříve popíšeme jeho vlastními termíny, a pak jej propojíme s něčím, co už bylo prozkoumáno. Učit se jednotlivé ÚHLY POHLEDU je podobné jako učit se žonglovat. Nejdříve je ve vzduchu jeden balónek, pak je přidán druhý, pak třetí, čtvrtý, a tak dále. Kolik míčků jsme schopni udržet ve vzduchu, dokud všechny nespadnou?

Snadno zjistíte, že skupina účastníků cvičení potřebuje zkoušet určitý ÚHEL POHLEDU dostatečně dlouho, aby znalost toho prvního neztratila, když přidáte další.

Největší efekt však zároveň přinese to, pokud představíme většinu ÚHLŮ POHLEDU (ne-li všechny) v průběhu jedné lekce. Než abyste se na některém z ÚHLŮ POHLEDU zastavili, bude lepší, aby první lekce byla sice neuspořádaná a zmatená, ale zato radostná a přesvědčivá. Vracejte se k základům jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU během prvních

lekcí až poté, co už skupina aspoň trochu nahlédla, jak ÚHLY POHLEDU fungují v celku.

TEMPO

Pokud představujeme ÚHLY POHLEDU jednotlivě, je dobré začít TEMPEM. Když procvičujeme TEMPO, nezaměřujeme se na to, *co je akce*, ale *jak rychle* či *jak pomalu* se akce odehrává. Soustřeďujeme pozornost na *vědomí rychlosti*. Při odděleném procvičování TEMPA je dobré zvolit jakoukoliv akci (můžete natahovat paži, někomu mávat nebo otáčet hlavou) a experimentovat s různou rychlostí pohybu.

Cvičení 1. TEMPO, základy

- [1] Vyberte si nějakou akci s jasným začátkem a koncem.
- [2] Zopakujte ji několikrát. Ujistěte se, že její forma je přesná a opakovatelná.
- [3] Proveďte akci ve středním tempu.
- [4] Proveďte akci v rychlém tempu.
- [5] Proveďte akci v pomalém tempu.

Uvědomujte si, jak změna tempa proměňuje význam fyzické akce. Sedím například u stolu a natáhnu pravou ruku asi tak do vzdálenosti půl metru přes stůl. (Akce, které se původně odehrávaly nevědomě nebo bez souvislostí, proběhnou většinou ve *středním* tempu. Řekněme tedy, že to je tempo, ve kterém natáhnu ruku.)

Potom vykonám stejnou akci *rychle* a pak *pomalů*. Jaká slovesa jsou spojena s akcí, která je sice stejná, ale je prováděna různou rychlostí? *Střední* tempo například implikuje slovesa *dotknout se* nebo *dostat zpět*, zatímco *rychlé* může implikovat *popadnout* nebo *chránit* a *pomalé* například *svádět* nebo *plížit se*. Podobně mě *rychlé* tempo činí zoufalým, *pomalé* ustrašeným a *střední*... vlastně nijakým. Jednou z vlastností ÚHLŮ POHLEDU je, že jejich užitím, obzvláště v krajních podobách, vytváříme prostor pro vznik něčeho nového.

Můžeme zkoumat TEMPO samotné (rozšiřovat schopnost si je uvědomovat a zvětšovat jeho rejstřík), nebo je brát jako nástroj k posílení celkového výrazu či jako odrazový můstek pro určitou scénu. To platí pro všechny ÚHLY POHLEDU. Je to podobné tomu, když někdo zvedá činky v tělocvičně – buď zvyšuje zátěž jen kvůli osobnímu rekordu, nebo ji zvyšuje proto, aby mohl doma nebo v práci zvedat těžší věci. Performer by měl zkoušet stále rychlejší a rychlejší tempo kvůli tomu, aby toto tempo mohl nasadit se silnějším vědomím a s větší lehkostí, když se později ocitne na scéně.

Cvičení 2. Změna TEMPA

Toto cvičení napomůže lepšímu individuálnímu vědomí extrémních forem TEMPA, se kterými by herec za normálních okolností nepracoval. Cvičení je zaměřeno na rozšíření škály TEMPA a na rozvoj individuální schopnosti zařadit extrémní TEMPO rychle a neočekávaně.

[1] Řekněte skupině, ať se postaví do kruhu (jedná se o TOPOGRAFII, ÚHEL POHLEDU PROSTORU). Ujistěte se, že skupina používá *měkký pohled*. Pro zvýšení koncentrace udělejte souběžně několik jednoduchých pohybů (zvedněte společně ruku, nakloňte se atd.).

[2] Všichni ve skupině se lehce naklánějí z jedné strany na druhou. Za předpokladu, že mají účastníci za sebou společnou, jednotnou rozcvičku, je z tohoto bodu nechte přejít ze společného soustředění k sólové koncentraci na své vlastní tělo a na individuální pocit TEMPA. Každý z účastníků přenáší teď ve svém vlastním tempu váhu z jedné nohy na druhou.

[3] S vědomím obou ÚHLŮ POHLEDU (TVARU a TEMPA), je postupně zintenzivňujte: začněte pokrčovat koleno a potom zvedejte nohu tak, že z toho vznikne chůze. Přenášejte váhu z chodidla na chodidlo, z nohy na nohu, a pohyb zrychľujte až do té doby, než zjistíte, že se nalézáte v pohodlném běhu na místě ve *středním* tempu. Zachovávejte *měkký pohled*. Dýchejte. Prostřednictvím *měkkého pohledu* zjistíte, kde přesně jste v místnosti umístění, v jaké části podlahy stojíte a v jakém vztahu jste k těm, kteří vás obklopují. Lokalizujte se. Tendencí skupiny, která stále běží na místě v kruhu, je kruh uzavírat a zmenšovat. Setrvejte nadále v *měkkém pohledu* a najděte

v prostoru orientační body, které vám pomohou setrvat na jednom místě. Stanovte si, že toto je vaše *střední tempo*. Je to něco, co vnímáte jako *střední*, tedy pro vás pohodlné. Zapamatujete si to tak, že budete pozorovat, jaké pocity to ve vás vyvolává. Dýchejte, pozorujte. Ještě se k tomu vrátíte.

Poznámka: Zpočátku se stává, že i když skupině zadáte práci s *měkkým pohledem*, v okamžiku, kdy začnete mluvit, někteří jedinci se na vás podívají – jazyk je mocným lákadlem. Připomínejte *měkký pohled* skupině *tak často, jak je jen nutné*.

[4] Vysvětlíte skupině, že budete přidávat další tempa na stupnici v obou směrech od *středního* tempa tak, aby se postupně rozšířily oba konce spektra. Když tlesknete, skupina přeskočí do tempa, které nazýváme *pomalým*. Na další tlesknutí se opět vraťte do *středního*. S dalším tlesknutím přidejte tempo *rychlé*. Znovu tleskněte, zpět do *středního*: *udržte měkký pohled, dýchejte, zachovejte kruh*.

[5] Nyní přidejte další dvě tempa v *pomalé* části spektra. Nazvěte je *velmi pomalým* a *tak pomalým, jak jen může být, aby se ještě dalo nazvat pohybem*. Na další tlesknutí změňte tempa neočekávaně, v různém pořadí. Setrvejte v těchto tempech po různou dobu (jedná se o TRVÁNÍ, ÚHEL POHLEDU ČASU). Dále přidejte dvě další tempa v *rychlé* části spektra: *velmi rychlé* a *nejrychlejší*. *Nejrychlejší tempo* může být vyvoláno tak, že lidé, kteří běží na místě, běží co nejrychleji a zároveň s největší lehkostí, jaké jsou schopni.

Práci v *rychlých* tempech vyrovnávejte vnitřním pocitem klidu, tichosti a *pomalosti*. Je to stejné jako maximální důraz kladený na kontrolu a klid ve chvíli, kdy hrajeme bojovou scénu. Každá akce obsahuje sama v sobě zároveň svůj *opak*. Zkoušejte běh, který je navenek rychlý a uvnitř pomalý. Dále ho změňte na pomalý navenek a *rychlý uvnitř*. Se snižováním tempa nezmenšujte energii.

Cvičení 3. TEMPO v síti souřadnic

[1] Skupina běží střední rychlostí. Na tlesknutí se všichni otočí doprava a běží dále v kruhu. Namísto běhu na místě se teď pohybují prostorem. Udržujte mezi sebou stejnou vzdálenost. Skrze *měkký pohled* si buďte vědomi celé skupiny a kruhu. Začněte si uvědomovat, že kruh je TOPOGRAFIE.

[2] S dalším tlesknutím skupina zruší kruh, aby mohla pracovat s novou TOPOGRAFIÍ – sítí souřadnic. Představte si řady rovných čar, které se na zemi křížují v pravých úhlech, jako bychom na podlahu položili velký milimetrový papír. Úhly mřížky odpovídají stěnám místnosti, vylučují ale veškeré křivky a diagonály. Po tlesknutí se teď skupina pohybuje kamkoliv ve směru přímek, které tvoří na podlaze imaginární mřížku. Skupina už nepracuje pohromadě, účastníci teď zkoumají síť souřadnic individuálně, ve všech možných směrech.

[3] Soustředte se na TEMPO vaší chůze. Pohybujete se stále na mřížce a udržujete *měkký pohled*. Podle vlastního uvážení začněte přidávat změny tempa. Jednotlivci se teď pohybují po mřížce na svou vlastní zodpovědnost v různých vzorcích a různých tempech. Pokud si všimnete, že vynecháváte některá tempa – přidejte je! Zahrňte do nich i to *nejrychlejší* a to *nejpomalejší, jak jen může být a stále zůstává pohybem*. Uvědomte si okamžik, kdy vás vaše činnost začne nudit. Co musíte udělat pro to, abyste sami sebe překvapili? V průběhu práce se změnami tempa v souřadnicích je užitečné přidat vědomí dalšího ÚHLU POHLEDU: TRVÁNÍ.

TRVÁNÍ

TEMPO po vás vyžaduje, abyste si byli vědomi toho, *jak rychle* probíhá vaše akce v síti souřadnic. TRVÁNÍ po vás chce, abyste si byli vědomi, *jak dlouho* v akci setrváte. Natahujete-li ruku ve velmi pomalém tempu, můžete se rozhodnout, zda setrváte v této akci tři vteřiny nebo deset vteřin. Nebo, chcete-li dodržet pomlku podle scénických poznámek Harolda Pintera, jak poznáte, kdy říci příští větu a kdy prodloužit ticho o další tři doby? Tím, že trénujeme TRVÁNÍ, rozšiřujeme hercovu schopnost vycítit, co trvá dostatečně dlouho pro to, aby se něco na scéně stalo. A naopak, co trvá příliš dlouho a začíná už na scéně odumírat.

Chceme-li představit TRVÁNÍ, je užitečné zvolit akci, která se nemění (v tomto případě to je pohyb v síti souřadnic) a která byla použita při kombinaci různých změn tempa. Účastníci se tak nemusí koncentrovat na to, co dělají, ale jenom na to, *jak dlouho* to dělají.

Cvičení 4. TRVÁNÍ a TEMPO v síti souřadnic

Členy skupiny, která procvičovala změny tempa v síti souřadnic, nyní vyzvěte, aby si uvědomili stereotypy, které se v jejich práci objevily. Nejedná se jenom o tempa, o která se nejvíce opírali, nebo o tempa, kterých si nevšimli, ale také o to, jak často tempo měnili. Důrazně skupině oznamte, že téměř všichni mění svoje tempo pravidelně, rytmicky a v krátkých intervalech. Toto je standardní pohotovostní pozice, která předchází TRVÁNÍ.

I zde platí stejné zákony jako u ostatních ÚHLŮ POHLEDU. Snažíme se žít v oblasti středního trvání, v šedé zóně, která je charakteristická pohodlným, průměrným, zdánlivě soudržným množstvím času. Máme tendenci uhýbat před věcmi, které trvají příliš dlouho nebo se proměňují moc rychle – to znamená, že trvají velmi krátce.

Když si to uvědomíte, pokračujte se změnami tempa v síti souřadnic a z devadesáti procent se teď soustřeďte na TRVÁNÍ. Setrvávejte v určitém tempu déle nebo kratší dobu, než je vám pohodlné. Během pohybu v souřadnicích se nyní zabývejte nejenom tím, jak rychle se pohybujete, ale také tím, jak dlouho v určité rychlosti setrváváte. Buďte si také vědomi určité Morseovy abecedy, kterou v průběhu času vytváříte – delší pomlčky, kratší tečky. Buďte zaujatí. Překvapujte se. Význam se průběžně vytváří tím, jakým způsobem jsou rozdílná trvání navzájem kombinována: Dloooooooooouhé—krátké—krátké—krátké!

Střední—střední—střední—střední—krátké—střední.

To vše rozvíjejí následující cvičení.

[1] Poté, co jste přidali změny tempa a trvání, přidejte *změny směru* v síti souřadnic. Účastníci se teď mohou pohybovat dopředu, zpět a do strany.

[2] Přidejte *změny úrovní* tak, že mřížka ve vaší představivosti není jenom dvojrozměrná na podlaze, ale je trojrozměrná, umístěná v prostoru. Účastníci se teď mohou pohybovat vysoko na špičkách, nebo se plazit či klouzat po zemi tak nízko, jak je to jenom možné. Ujistěte se, že pozornost zůstává na TEMPU a TRVÁNÍ a že přidáváním vědomí vertikálního prostoru a rozdílných cest pohybu se účastníci ještě nebudou pouštět do hry s TVAREM.

[3] Přidejte *konce* a *začátky*.

[4] Po určitou dobu zapomeňte na všechno kromě *nejvyšší rychlosti* a *nehybnosti*. To jsou jediné dvě možnosti. Nebojte se hlát prostor. Dívejte se skrze vaše záda. Udržujte rovnováhu mezi vnitřní a vnější energií tím, že pracujete s pocitem vnitřního klidu a s pomalostí právě tehdy, když se pohybujete nejvyšší rychlostí, a naopak s pocitem vnitřní hybnosti, pokud se pohybujete pomalu.

[5] Jako vedoucí skupiny poznáte, pokud si někdo bude předem určovat, kam jít, nebo kde zastavit a kdy začít. Poukažte na tento jev. Řekněte: „Vidím, kde se chceš zastavit, protože jsi se už předem rozhodl.“ Neustále jim připomínejte, aby sami sebe překvapovali.

KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ

Cvičení 5. Úvod do KINESTETICKÉ ODPOVĚDI v síti souřadnic

Pokračujte v práci na síti souřadnic se *začátky* a *konci* a obračejte objem vaší koncentrace od TEMPA a TRVÁNÍ ke KINESTETICKÉ ODPOVĚDI. KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ je vaše spontánní fyzická reakce na pohyb vně vás. Soustřeďte se na těla, která vás obklopují, a nechte je, aby určovala začátek a ukončení vaší akce. Ponechte rozhodování o vašem pohybu nebo nehybnosti na okamžiku, kdy vás ostatní míjejí, začínají akci vedle vás, zastavují se u vás, atd. Tím, že se nyní koncentrujete na KINESTETICKOU ODPOVĚĎ, se zabýváte více problémem *kdy* se pohnout, než *jak rychle* (TEMPO) nebo *jak dlouho* (TRVÁNÍ) se hýbat.

Rozhodující okamžik tréninku ÚHLŮ POHLEDU.

Až do tohoto okamžiku si jednotlivci hráli v souřadnicích s TEMPEM a TRVÁNÍM podle sebe. V tomto okamžiku zavádíme příkaz vzdát se vlastní volby (alespoň na chvíli). Už není na vás, abyste rozhodovali, co je správné a co špatně, co je dobré a co není, *ale musíte použít vše, co se nabízí*.

Pokud někdo vedle vás běží, použijte to! Když skupina náhle promění tempo na pomalý pohyb – pracujte s tím! Dovolte všem impulsům, aby vás změnily. Ačkoliv toto je jeden z nejobtížnějších momentů celého procesu, může být zároveň nejvíce osvobozujícím. Je to okamžik, kdy snímáte z jednotlivce břímě být zajímavým, vynalézavým, a nutnosti přicházet s nápady. Pokud je každý z účastníků otevřený, naslouchá celým tělem a vidí skrze *měkký pohled*, pak potřebuje pouze přijímat a reagovat.

Toto je KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ (ÚHEL POHLEDU ČASU): neustálá, necenzurovaná odpověď na události, které probíhají okolo vás.

OPAKOVÁNÍ

Cvičení 6. Zavádíme OPAKOVÁNÍ v síti souřadnic

Teď zaostříme na OPAKOVÁNÍ. Způsob, *jak* se pohybujete (TEMPO), *kdy* se pohybujete (KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ), a *jak dlouho* to trvá (TRVÁNÍ), bude určován OPAKOVÁNÍM.

[1] Přestaňte myslet na TEMPO, TRVÁNÍ a KINESTETICKOU ODPOVĚĎ. Soustředte se na OPAKOVÁNÍ. Každý váš pohyb teď musí být určen tím, že po někom něco opakujete – cestu, její směr, rychlost, zastavení, začátek atd. Následujte někoho tak, jako byste byli jeho stín. Nezůstávejte u jedné osoby. Neustále střídajte osoby podle toho, jak přicházejí do vašeho hracího prostoru.

[2] Procvičujte opakování činnosti někoho, kdo je od vás daleko, stejně jako někoho blízko vás.

[3] Nyní opakujte místo jednoho činnost dvou lidí. Následujte *čáru pohybu* jedné osoby a opakujte tempo druhé.

[4] *Uvědomujte si* OPAKOVÁNÍ v čase tak, abyste mohli znovu použít a zapojit pohyb, který se v průběhu cvičení objevil dříve. Nechte se unést, nechte sebou pohybovat v souřadnicích, skákat mezi ostatními těly, opakovat vše, co vidíte a slyšíte prostřednictvím *měkkého pohledu* a nasloucháním skrze vaše záda. Využíváte tak pohyb, který se objevuje okolo vás ze všech stran, a ne jenom před vámi.

PROSTOROVÉ VZTAHY

Cvičení 7. Zavádíme PROSTOROVÉ VZTAHY v síti souřadnic

[1] Skupina se pohybuje po mřížce souřadnic, pozornost je uvolněná, všichni se nechávají vést spíše instinktem, než některým z ÚHLŮ POHLEDU. Nechte situaci rozvíjet minutu nebo dvě, dokud se skupina nepohybuje svobodně, bez uplatňování nápadů pro pohybové vzorce. Tleskněte, aby se skupina zastavila a zůstala nehybně stát.

[2] Vyzvěte účastníky, aby si všimli prostoru mezi sebou a ostatními. Vzdálenostem mezi těly říkáme PROSTOROVÉ VZTAH. Dále účastníky vyzvěte, aby si uvědomili, jak je prostor rovnoměrně rozdělený (v této fázi tréninku tomu tak víceméně bude).

Jak už bylo řečeno při představování předcházejících ÚHLŮ POHLEDU, máme tendenci pohybovat se prostorem zlatou střední cestou, bez zbytečných extrémů, s velkou dávkou bezpečí a pohodlí.

Z hlediska PROSTOROVÝCH VZTAHŮ se to projevuje důsledným dodržováním vzdálenosti mezi těly, obvykle od půl do půldruhého metru. V takové vzdálenosti od ostatních trávíme velkou část svého života. Je to vzdálenost, ve které jsme si povídali, zatímco jsme si zároveň potřásali rukama nebo jedli. Máme tendenci dodržovat tento prostorový polštář jako ochranu. V okamžiku, kdy začneme zvětšovat nebo zmenšovat tento prostor, vytváříme dynamickou událost, *vztaž*.

[3] S dalším tlesknutím se skupina opět začne pohybovat v pravých úhlech po mřížce souřadnic – tentokrát pracuje s akutním vědomím prostoru. Řekněte skupině, že jejich rozhodnutí kam a kdy jít je závislé na tom, kde jsou ostatní. Účastníci by měli pracovat s krajními možnostmi, buď *blízko*, nebo *daleko* od ostatních. Zkuste pracovat spontánně. Provádějte změny tak, jako lidé kolem vás.

[4] Skupinu opět zastavte tlesknutím. Všimněte si, jak se proměnily prostorové vztahy ve skupině: jsou zajímavější, více rozpoznatelné, přesvědčivější. Pokud tomu věnujeme pozornost, začíná se v prostoru něco objevovat.

[5] Poté, co jste v síti souřadnic představili jednotlivé ÚHLY POHLEDU, můžete dělat v souřadnicích další cvičení, která kombinují různým způsobem ÚHLY POHLEDU nebo jejich součásti.

Pracujte v souřadnicích pouze s nejvyšší rychlostí a s nehybností. Běhejte beze strachu. Běhejte s volností. Běhejte s důvěrou.

Pracujte v souřadnicích s úrovněmi a PROSTOROVÝMI VZTAHY.

Pracujte v souřadnicích pouze s nejvyšší rychlostí nebo se strnulostí, zapojte úrovně a PROSTOROVÉ VZTAHY.

Strukturu můžete zadat v jakékoliv kombinaci, pokud usoudíte, že je pro určitou skupinu podnětná nebo že jí může nějak pomoci.

TOPOGRAFIE

Opouštíme síť souřadnic – představujeme TOPOGRAFII

ZÁKLADNÍ VZORCE. Představte TOPOGRAFII tak, že poukážete na síť souřadnic a označíte ji jako TOPOGRAFII. Skupina tedy s TOPOGRAFII už pracovala. Teď proměňte obraz mřížky na sérii kruhů. Pracujte se zátačkami a zákrutami. Změňte kruhy na pohyb sem a tam (cik–cak) a v diagonálách.

V průběhu práce v souřadnicích jste už zavedli *roviny* – vyzvěte skupinu, ať si představí, že síť souřadnic není pouze dvojrozměrná (na podlaze), ale trojrozměrná a zvedá se místností jako imaginární struktura. S touto představou v mysli může skupina prozkoumávat *výšku* a *hloubku* v souřadnicích. TOPOGRAFIE je spíše mnohorozměrnou krajinou než pouhým vzorcem na podlaze.

MALOVÁNÍ NA PODLAHU. Nechte síť souřadnic rozpustit pod nohama a namísto ní si představte novou topografii, která je vašim vlastním výtvořem. (V tomto bodě musí každý účastník opustit skupinu a zaměřit se na sólovou koncentraci). Představte si, že máte na chodidlech červenou barvu, a právě teď malujete podlahu. *Malováním* vytvořte nejružnější topografie. Pracujte s neustálým kombinováním kruhů, cik–caků a přímek.

VELIKOST MALÍŘSKÉHO PLÁTNA. Vraťte se na chvíli k jednomu základnímu podlahovému grafu, tedy vzorci pohybu po parketu. Zvětšujte *jeho velikost*, ale zachovávejte jeho přesný tvar. Pokud jste

pracovali s malými kruhy, roztáhněte je tak, aby pokrývaly celou místnost. Jestliže jste se předtím pohybovali napříč prostorem, použijte stejný podlahový graf v jednom z rohů místnosti v miniaturní podobě, atd.

TVAR MALÍŘSKÉHO PLÁTNA. Přidejte vědomí *tvaru* hracího prostoru. Pracujete-li v rohu, definujte si pro sebe tento prostor pomocí neviditelných hranic. Pracujte uvnitř čtverce. Pracujte uvnitř kruhu, který je umístěn v centru místnosti. Také můžete pracovat v obdélníku co nejbližší divákům (tento extrémně vymezený prostor se v americkém vaudevillu nazývá *in one*). Pracujete nyní s vlastním *vzorcem*, s jeho velikostí a s *tvořem* hracího prostoru.

Při práci s tvarem hracího prostoru, s jeho velikostí a *vzorcem* uvnitř hracího prostoru změňte jednu veličinu a druhé dvě zachovejte. Pracujete-li s čarou cik–cak, pracujte s ní na ploše malého čtverce. Teď změňte podlahový graf tak, aby se proměnil v malé kruhy uvnitř velkého. Dále zachovejte vzorec (např. kruhy), ale změňte tvar hracího pole; dělejte kruhy na ploše, která má tvar trojúhelníku. Poté změňte velikost hracího prostoru tím, že trojúhelník zvětšíte tak, aby se jeho tři vrcholy dotýkaly tří rohů místnosti.

Pro skupinu, která pracuje na TOPOGRAFII, je často zpočátku nezbytné, aby věnovala desetiprocentní pozornost TEMPU. Každá skupina, která se zabývá TOPOGRAFII, má přirozený sklon pohybovat se v *rychlém, ale nenáročném* tempu (jak se později dozvíme, je stejně přirozené pracovat na TVARU v *pomalém* tempu).

Tím, že při práci na TOPOGRAFII využíváme *velmi rychlé* nebo *pomalé* tempo, dáváme vzniknout novým vzorcům.

Máte-li potřebu udělat přestávku, učiňte tak v tomto stadiu práce, ještě předtím, než představíte ÚHLY POHLEDU TVARU, GESTA a ARCHITEKTURY. Dbejte na to, aby přestávka příliš nenarušila běh lekce, dokud nepředstavíte všechny ÚHLY POHLEDU a nesoustředíte se na OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU nebo na PRÁCI V DRAHÁCH (oba dva systémy jsou detailněji vysvětleny v následující kapitole). Dvě nebo tři minutky na osvěžení stačí (nechat účastníky dojít si na toaletu, popřípadě napít se vody). Patnáct minut, během kterých všichni vychladnou a rozptýlí se, je příliš. V průběhu lekce je velice důležité vyvinout

na skupinu *tlak* – navodit stav zvýšené fyzické náročnosti a psychické koncentrace.

TVAR

Cvičení 8. Představujeme TVAR, základy

LINIE. Všichni účastníci stojí někde sami v prostoru. Každý z nich se soustředí na své tělo, začíná v neutrální, uvolněné pozici (*měkký pohled*). Všimněte si, že vaše tělo již tvoří tvar, např. obrys na pozadí prostoru, siluetu. Jasně si uvědomte, jak by se tento tvar vyjímal proti ploše oblohy nebo proti promítacímu plátnu na horizontu. Zůstaňte na místě a tím, že pohybujete jednotlivými částmi svého těla, začněte vytvářet nové tvary. Zpočátku se soustřeďte na tvary, které jsou *lineární* nebo *šikmé*. (V malbě je běžné rozložit formu a pochopit ji jako kombinaci přímků a křivek). Vytvářejte pouze takové tvary, které v sobě obsahují úhly, linie a ostré hrany. Používejte i jiné části svého těla, ne pouze ruce a nohy, zapojte loket, koleno, jazyk. Pokračujte s vědomím *čitelnosti*, neboli položte si otázku, jak snadno je tvar *čitelný* zvenku.

KŘIVKY. Vezměte tvary, které právě vytváříte, a převedte je do tvarů, které jsou zakřivené nebo kruhové. Každý tvar se nyní musí skládat ze zaokrouhlených linií a okrajů. Zaznamenejte odlišný pocit, který ve vás vzbuzují křivky namísto úhlů.

KOMBINACE. Tím, že od sebe izolujete jednotlivé části těla, kombinujte ve svém těle přímků a křivky. Jedna část bude v rovné linii, druhá v jemné křivce. Experimentujte s různými kombinacemi. Vytvořte kontrast jednotlivých tvarů vašeho těla, jejich napětí a juxtapozici.

PLYNULOST A SPONTANEITA. Zaznamenejte, jakým způsobem vytváříte tvar, konec a začátek nového tvaru. Pokuste se vykonávat pohyb plynule tak, že jeden pohyb přechází do druhého. Vzniká proces, kdy

jeden tvar *přerůstá* od dalšího. Nechte se raději tvarem vést, než aby on vedl vás. V příštím kroku přidejte změny tempa a všimněte si, jak rozdílná tempa dávají vzniknout rozdílným tvarům. Dovolte rozdílným tempům, aby vás nabudila ke spontaneitě. Práce v rychlejším tempu vám dá méně času k předběžným rozhodnutím.

CESTOVÁNÍ. Tvar může být buď statický, nebo dynamický. Vezměte si přesný tvar, ve kterém se nacházíte, a začněte se v něm pohybovat prostorem. Dovolte tvaru, aby sám určoval nové, neobvyklé způsoby křížování pohybu v prostoru. V průběhu cesty napříč prostorem nechte tvar, aby se vyvíjel. Najděte nové tvary, se kterými nebo ve kterých byste mohli cestovat.

OSTATNÍ. Tvar může být vytvořen samostatně nebo ve spolupráci s ostatními. V průběhu své cesty prostorem nechte svůj tvar kontaktovat ostatní tvary (v tomto případě těla lidí). Dovolte svým tvarům splývat a posouvat se tak, že nyní budete vytvářet *jeden* tvar ze dvou nebo tří těl.

V tomto bodě má obvykle skupina, která pracuje s TVAREM, tendenci obracet tvary dovnitř, a stává se tak jedinou amorfním hroudou šourajících se těl. Skupina s největší pravděpodobností skončí na zemi, všichni budou zamotaní jeden do druhého a stanou se neurčitou hmotou bez čitelného rozlišení. Bude potřeba na to poukázat a říci účastníkům, aby takovou situaci vnímali. Vyzvěte je, ať pracují s jedním nebo se dvěma dalšími partnery tak, aby vznikaly silné grafické tvary, které jsou namísto dovnitř obráceny směrem ven.

CESTOVÁNÍ S OSTATNÍMI. Vezměte tvar, ve kterém se spolu s partnerem (partnery) nacházíte, a cestujte. Dovolte tvaru, ať se v průběhu cesty promění. Potkáte-li na své cestě ostatní, odpojte se od svého původního partnera (partnerů) s tím, že se *ocitnete* v nových tvarech s novými partnery. Trénujte situaci, že se *ocitnete* někde, v nějaké pozici, v nějakém tvaru, aniž byste cokoli plánovali. Dovolte věcem, aby se děly. Otevřete se překvapivým setkáním.

GESTO

V průběhu práce na GESTU budeme zkoumat dvě kategorie: **CHOVÁNÍ** a **VÝRAZ**. Gesta chování jsou součástí každodenního života, jsou viditelnou a známou součástí lidského chování. Doprovázejí činnosti, které lidé dělají v běžném životě, vyjadřují jejich způsob pohybu, chůze, či komunikace.

Výrazová gesta jsou ta, která patří více vnitřnímu světu než světu vnějšímu (nebo světu běžného chování). Vyjadřují pocit nebo význam, který se jinak neprojevuje. Dalo by se říci, že **GESTA CHOVÁNÍ** jsou *prozaická* a **GESTA VÝRAZOVÁ** jsou *poetická*.

Cvičení 9. VÝRAZOVÉ GESTO

ZAČÁTEK. Pokud přecházíte ze cvičení, ve kterém jste představili **TVAR**, je nejlepší začít **VÝRAZOVÝM GESTEM**. Začněte jednoduše tím, že vyzvete skupinu, aby to, co dělají, nevnímali jako **TVAR**, ale jako **VÝRAZOVÉ GESTO**. Změna spočívá v tom, že [1] pracujeme s něčím, co je za pohybem (pocit, myšlenka, nápad) a co určuje [2] začátek, střed a konec pohybu.

VYJÁDRĚNÍ EMOCÍ. Vyjádřete něco pomocí gesta. Vyjádřete pocit. Vytvořte gesto, které vyjadřuje pocit *radosti*. Vytvořte gesto, které vyjadřuje pocit *zlosti*. Vytvořte gesto, které vyjadřuje pocit *smutku*. Pohybujte se s tímto gestem prostorem. Zopakujte to. Zdokonalte to. Nechte to rozvíjet.

VYJADŘOVÁNÍ MYŠLENEK. Nyní pracujte na gestech, která vyjadřují myšlenku. Vyjádřete pohybem například myšlenku *svobody*. Vyjádřete představu *spravedlnosti*. Stejně tak najděte vyjádření pro *válku*, *rovnováhu*, *chaos*, *vesmír*.

Je užitečné vyzvat účastníky, aby si uvědomili, na které části těla mají tendenci se spoléhat a kterých si naopak nevšímat. Všech devět **ÚHLŮ POHLEDU** může sloužit jako osobní zkouška lakmusovým papírkem, která ukáže, kde jsou jednotlivci silní, kde sídlí jejich slabost, které zvyky opakují a která teritoria ještě neobjevili.

POUŽÍVÁNÍ CELÉHO TĚLA. Zapojte ty části těla, se kterými nejste zvyklí pracovat – zapojte všechny části svého těla. Pracujte s tělem od chodidel až po hlavu; vytvořte **VÝRAZOVÉ GESTO** nejprve špičkami nohou, pak patami, potom celým chodidlem, kotníky atd.

Cvičení 10. GESTO CHOVÁNÍ

ZAHÁJENÍ. Vezměte jakékoliv gesto, ve kterém se právě nacházíte, a nechte ho přejít z **GESTA VÝRAZOVÉHO** do **GESTA CHOVÁNÍ**. Znamená to pracovat s něčím relativně abstraktním. Takové gesto pravděpodobně nevidíte nikoho běžně vykonávat ani přetvořit je v něco konkrétního, co běžně vidíte na ulici, doma nebo v kanceláři.

Je důležité, aby skupina, která se bude snažit vytvářet velké množství gest, byla v průběhu dalších kroků nucena pracovat co nejrychleji, bez předběžného uvažování a posuzování. Vše, co vznikne z této úvodní skupiny gest, bude nepochybně plné klišé a stereotypů. To je v pořádku a má to svůj záměr. Je důležitější začít s vědomím toho, kdo jsme a jakou máme o sobě představu, než abychom se zabývali tím, kým bychom *měli být* a jak bychom *měli myslet*. Znovu opakujeme: pokud pracujeme spontánně a poctivě, je trénink **ÚHLŮ POHLEDU** pozvánkou spatřit sebe sama, je bránou k většímu sebeuvědomění.

TĚLO A ZDRAVÍ. Vytvořte gesta, která podávají informace o těle a osobním zdraví. Patří sem zranění, jizvy, postižení; gesta, která se týkají zdravotního stavu, jako je kýčání, zívání, bujará chůze, kroužení krkem atd. Dále sem patří gesta vyjadřující reakci na počasí, jako je třas, utírání potu, vysoušení vlasů, zapínání na knoflíky, natažení ruky, abychom cítili déšť, sníh atd.

ČASOVÁ ROZMEZÍ A KULTURY. Vytvořte gesta, která se řadí do určité kultury, například gesta, která jsou alžbětinská nebo jakobínská; gesta, která patří do roku 1920, 1950, 1960, gesta, která jsou pouze současná, nebo gesta, která jsou typická pro francouzskou, italskou, nebo německou kulturu. Sledujte, zda určitá časová období také vyvolávají určitá tempa, tvary, nebo využití architektury. Pracujete-li například na gestech z dvacátých let, zjistíte možná, že se skupina pohybuje rychleji, ve výbuších *staccata*, že zapojuje tvary, které jsou

spíše hranaté než zaokrouhlené, atd. Vyzvěte skupinu, aby si tyto vzorce uvědomila.

Toto je důležitá cesta, kterou může trénink ÚHLŮ POHLEDU přímo dojít k procesu zkoušení, ať už se jedná o práci s již existujícím textem nebo o proces sbírání materiálu k představení. Jde o metodu *ukaz a pojmenuj*, která vede k vytvoření slovníku konkrétního představení (viz kapitola desátá, ÚHLY POHLEDU v procesu zkoušek). Tím, že ukážete na vzorce, které se zjevují na základě daného tématu, a pojmenujete je, začínáte vytvářet specifický slovník vašeho představení.

IDIOSYNKRAZIE. Vytvořte gesta, která budou vypovídat o výstřednostech, zvláštnostech nebo návycích, jako jsou tiky, způsob drbání, naklánění hlavy, špulení rtů, pokrčení nosu, poklepávání nohou, či zvláštní pokrčování lokte.

ŽÁNRY. Vytvořte gesta, která patří k určitým žánrům, například:
– Jaká jsou gesta, která patří do hororového filmu?
– Jaká gesta patří do westernu?
– Jaká gesta patří do grotesky, televizní soutěže, melodramatu devatenáctého století, komedie dell'arte a tak podobně?

VEDLEJŠÍ VÝZNAMY. Vytvořte sérii gest, která vyjadřují nějakou myšlenku nebo nějaký záměr. V případě *záměru* například vytvořte gesto, které naplňuje váš záměr někomu svést nebo zranit. Zabývejte se gesty pobavení, varování nebo utišení.

Nahraďte myšlenku nebo slovo gestem. Pomocí gesta vyjádřete: „Ahoj!“, „Jdi do háje!“, „Co se děje?“, „Pojď sem!“, „Dost!“, atd.

Vytvořte další gesta. Komunikujte. Pokud necháte členy skupiny bezprostředně jednoho s druhým komunikovat **GESTEM**, připomeňte jim *měkký pohled*. Změny se tak odehrávají prostřednictvím **GESTA**, bez přímého očního kontaktu.

Další variací a zároveň způsobem, jak zvýšit specifičnost cvičení, je pracovat důkladněji na jedné nebo na dvou frázích a rozehrávat intenzitu a vztahy. Vytvořte například gesto pro „Ahoj!“. Zopakujte je někomu, koho dobře znáte, a pak někomu, s kým jste se před tím nikdy nesetkali. Vytvořte nová gesta pro „To jsem ráda, že vás vi-

dím!“. Vytvořte gesto, které spíše říká: „Čau, jak žiješ?“ než jenom „Ahoj“. Dále pokračujte **GESTY** vytvořenými k variacím na „K vašim službám!“, „Vítejte!“, „Zdravím!“, „Nazdar všichni!“, „Jak je?“

POUŽÍVÁNÍ CELÉHO TĚLA. K vytváření **GEST CHOVÁNÍ** používejte více částí vašeho těla. Používejte i menší části: prst, špičku nohy, obočí, koutky úst.

ARCHITEKTURA

Cvičení 11. Představujeme ARCHITEKTURU

PODLAHA POD NOHAMA. Přesuňte vaši pozornost na architekturu, která vás obklopuje a se kterou jste již pracovali (ačkoli pravděpodobně nevědomě). Vždy, ať už ve větším nebo menším měřítku, vytváříme pozici ve vztahu k hmotě: ke stěnám, k objektům, na kterých sedíme nebo stojíme blízko nich, ke sloupům, o které se opíráme, ke stolům, na kterých odpočíváme, k prostoru, doprostřed něhož se stavíme, nebo k rohům, které vyhledáváme, atd.

Vnímejte svá chodidla na zemi. Je na podlaze nějaký vzor nebo lepicí páska? Uvědomte si přítomnost stěn! Jak blízko nebo jak daleko od vás se nacházejí? Jaké je světlo, které vchází do místnosti? Jaká je struktura dřeva, na kterém máte položenou ruku? Uvědomte si, kde se přesně nacházíte, a nechte architekturu vyslat informace určující pro váš pohyb. Tančete s místností. Nechte ji, ať vám ona sama řekne, co dělat, kam jít, jak se pohybovat. Nechte místnost určit, jak budou vypadat vaše tvary, vaše gesta, vaše tempa, vaše topografie.

PEVNÁ HMOTA. Dovolte rozmanitým pevným hmotám v prostoru určit váš pohyb. Tančete na základě tvaru židle. Chodte podél zdi. Vylezte na parapet. Opírejte se o sloup.

TEXTURA. V tomto případě se nekoncentrujte na hmotu, váhu a strukturu určitého prvku, ale na jeho texturu – neptáte se, co to je, ale z čeho je to *vyrobena*. Pokud pracujete s maskou, uvědomte

si, zda je maska z látky, kovu, nebo dřevěná, jestli je studená nebo horká – to jsou informace, které ovlivní vaše tempo, *velikost* atd. Pohybujte se po místnosti a nechte váš tanec proměňovat podle toho, jakých materiálů se dotýkáte.

SVĚTLO. Tančete podle světla v místnosti. Využijte rozmístění světelných zdrojů nebo umístění oken. Pracujte se světlem nebo proti němu. Vstupujte do něj a vystupujte z něho ven. Vytvářejte stíny.

BARVY. Vytančete barvy v místnosti. Možná, že se pohybujete v reakci na červené body v místnosti. Možná, že je váš pohyb inspirován barvami oblečení, které mají ostatní na sobě. Červená se může stát motivem a přinese vám příběh nebo téma. V každém takovém případě trénujete svou citlivost ke škále barev, která je běžně přehlížena.

PŘEDMĚTY. Tančete s malými objekty nebo s rekvizitami. Najděte předměty, které se pohybují, které spolu s vámi mohou cestovat místností nebo se dají otevřít a zavřít – židle, koště, kniha, štendry na kostýmy, plechovka od barev. Pohybujte se s předmětem. Vytvořte si s ním vztah. Dovolte mu, ať se vám posmívá, ať vás provokuje, klade vám překážky. Hrajte si s ním. Proměňte ho v něco jiného. Sledujte ho a využijte ho spíše pro jeho surové vlastnosti než pro to, k čemu je určen.

ZAPOJOVÁNÍ OSTATNÍCH. Zapojte předměty, které užívají ostatní – přidejte se k nim. Nezůstávejte pouze u své vlastní aktivity, aniž byste si byli vědomi dění kolem vás. Pohybujte se na základě jiné události v místnosti... a pak zase jiné.

CELÝ PROSTOR. V tomto stádiu bude skupina s největší pravděpodobností stále ještě pracovat s jasným ohraničením hracího prostoru. Vyzvěte je, ať obsáhnou celý prostor, ne pouze uhlazenou a předem promyšlenou představu o tom, co je a co není *prostor scény*. Řekněte jim, ať zbourají čtvrtou stěnu. Využijte úplně všeho! Použijte praktikáblý, odpadkové koše, dveře do předsíně! Sledujte celistvost místnosti, ve které pracujete, a zapojte ji do hry! Neomezujte se pouze na místa, kam dopadá světlo, nebo kde je prázdná podlaha!

VZDÁLENÁ ARCHITEKTURA. Abyste nepracovali výhradně s architekturou pod svými nohama nebo na dosah ruky, přesuňte svoji pozornost na architekturu, která je od vás daleko, na druhém konci místnosti. Vytančete vzdálené dveře. Vedte dialog se vzdáleným objektem.

ZAKONČENÍ PRVNÍ VELKÉ LEKCE

Postupně opět připomeňte všechny ÚHLY POHLEDU. Měli byste účastníkům připomenout, že teď pracují se všemi ÚHLY POHLEDU: ARCHITEKTUROU, TVAREM, GESTEM, TOPOGRAFIÍ, KINESTETICKOU ODPOVĚDÍ, OPAKOVÁNÍM, PROSTOROVÝMI VZTAHY, TEMPEM a TRVÁNÍM. Nechte skupinu pracovat v OTEVŘENÝCH ÚHLECH POHLEDU a příležitostně účastníkům připomínejte jednotlivé ÚHLY POHLEDU, pokud se vám zdá, že si jich nejsou vědomi. Můžete je navigovat do nových vitálních oblastí. Nechte skupinu pracovat se všemi ÚHLY POHLEDU. Ať využijí celý prostor po dobu deseti až patnácti minut. Pak je zastavte. Požádejte je, ať zůstanou tam, kde jsou, ať dýchají, ať si jsou vědomi energie, která je obklopuje, ať si uvědomí ÚHLY POHLEDU, své vlastní PROSTOROVÉ VZTAHY, svůj vlastní TVAR, atd. Řekněte jim: „Zavřete oči! Buďte si vědomi všeho, co cítíte skrze své smysly: vůně, zvuky, energii!“ Umožněte jim rozpoznat, jak přirozeně dominantní jsou oči a o co více informací přijímáme, když se na zrak nemůžeme spoléhat. Vyzvěte je k odpočinku.

Dodatková cvičení k přiblížení jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU

Existuje mnoho způsobů, jak představit jednotlivé ÚHLY POHLEDU. Další pořadí, které často užíváme, je následující: [1] PROSTOROVÉ VZTAHY, následuje [2] KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ, [3] TEMPO, a [4] TRVÁNÍ.

Cvičení 1. Jiný způsob, jak představit PROSTOROVÉ VZTAHY v otevřeném prostoru

PROSTOROVÉ VZTAHY jsou vhodným ÚHLEM POHLEDU pro zahájení druhého nebo třetího dne tréninku. Můžeme jim také zahájit opakovací

lekcí. **PROSTOROVÉ VZTAHY** okamžitě zaměřují individuální pozornost na skupinu a na zkoumání jednotlivce jako součásti většího celku. Cvičení **PROSTOROVÝCH VZTAHŮ** můžete začít uvolněným stylem, jednoduše tak, že řeknete skupině, aby se volně pohybovala po prostoru (s jakoukoliv energií, kterou ten den skupina má). Začněte tam, kde jste, s tím, co máte, všimněte si toho, co se děje okolo vás, a nechte se tím vést! Odstraňte veškerý tlak na to, abyste byli vynalézaví a zábavní!

Cvičení 2. **Prvotní pozornost – extrémní vzdálenosti**

Skupina se v libovolném tempu pohybuje po prostoru. Pohyb je ohraničován začátky a konci (a jako vždy uplatňujeme *měkký pohled*). Soustřeďte se na **PROSTOROVÉ VZTAHY**! Uvědomte si okamžik, kdy ucítíte, že se něco děje! Pracujte s extrémnějšími prostorovými vztahy! Přiblížte se k někomu na extrémně malou vzdálenost: dotkněte se ho, poslouchajte jeho dech, číchejte k němu. Poté pracujte s někým, kdo je od vás hodně daleko: vnímejte napětí, zvětšujte jej, udělejte prostor více napjatým. Jediným cílem tohoto cvičení je dodržovat *extrémní blízkost* nebo *vzdálenost*, žít v tomto stavu existence, být citliví k tomu, když situace umírá a nic se neděje, a spustit motor událostí jednoduše tím, že se k někomu přiblížíte nebo se od něho vzdálíte.

Cvičení 3. **Linie a shluky**

Představte si sami sebe jako žárovky, jako body na světelné mozaice, které vytvářejí přesné konstelace a vzorce. Formujte, rozpouštějte a přetvářejte. Vytvářejte shluky, linie a kudrlinky. Pokud skupina v tomto bodě nepracuje s přesně definovanými vzorci, dejte účastníkům podnět k tomu, aby se zaměřili pouze na společné vytváření linií. Řekněte jim také, aby si, pokud se skupina nehýbe, udržovali určité vzdálenosti, ve kterých mohou cítit **PROSTOROVÉ VZTAHY**. Potom jednu osobu vyzvěte k tomu, aby se začala pohybovat jakýmkoliv směrem a zastavila se. Ostatní to okamžitě zpracují tak, že se přemístí do nové pozice, která vytvoří novou vzdálenost nebo diagonálu. Vše se odvíjí od osoby, která pohyb zahájila. Stejnou věc můžete trénovat, když vytváříte shluky.

Cvičení 4. **Čísla**

Pokračujte v práci na **PROSTOROVÝCH VZTAZÍCH** tím, že se zaměříte na dynamiku vznikající na základě čísel.

Řekněme, že skupina má dvanáct členů. Vyzvěte je, ať pracují jeden proti jedenácti. Všichni se pohybují prostorem s vědomím **PROSTOROVÝCH VZTAHŮ**. Jedenáct lidí tvoří formaci v kontrastu k osamocenému jedinci (to může znamenat, že jedenáct účastníků jde na jednu stranu místnosti a jeden na stranu opačnou, nebo to může znamenat, že jedenáct kolem jednoho vytvoří kruh apod.) Můžete také měnit čísla, např. šest proti šesti nebo šest párů po dvou.

Cvičení 5. **PODLAHOVÝ GRAF – vyjádření charakteru**

Přemýšlejte o někom, koho znáte, kdo je výrazný, kdo má na vás buď silný vliv, nebo je zvláště silnou osobností. Jeho (nebo její) *charakter* vyjádřete v podlahovém grafu. Je to někdo, kdo je velice usměrněný a pohybuje se v přímých liniích, nebo to je někdo, koho je všude plno a vytváří na podlaze obraz jako od Jacksona Pollocka? Je to někdo, kdo zabírá prostor, nebo naopak někdo, kdo se schovává někde na periferii? Vyberte si další osobu, jejíž osobnost popíšete pomocí podlahového grafu! Vyberte si ještě jednu! Ujistěte se, že tyto tři osoby se od sebe výrazně liší.

Cvičení 6. **PODLAHOVÝ GRAF – životní příběh**

Vyjádřete pomocí topografie svůj životní příběh. Vytvořte podlahový graf, který má v sobě obsaženou cestu (jasný začátek, střed a konec), jejíž proměny korespondují s kapitolami vašeho života.

Začíná váš život skromně nebo velkolepě? Jsou vaše raná léta lineární nebo kruhová? Je ve vašem životě období, během kterého jste se jednoduše *zastavili*? Vracíváte se zpět a věci schématicky opakujete? Nastalo nějaké období, kdy jste neočekávaně vyrazili vpřed? Máte v životě jasný směr, cíl – nebo se vaše cesta klikatí?

Další možnost: účastník individuálně předvede svůj život. Ostatní, kteří jej pozorovali, popíší, jak příběh vnímali. Nejde o to, co je dob-

ře a co špatně – není to hra na hádanky, ale příležitost zaznamenat, co bylo čitelné, expresivní, dojemné.

Další možnost: Vyzvěte jednotlivce, ať vstoupí do svého příběhu a vypráví ho v první osobě v přítomném čase. Není nutné, aby příběh hrál nebo se jinak nutil do akce či něco vysvětloval. Měl by jednoduše verbalizovat proud vědomí sám pro sebe (ale s dostatečnou hlasitostí, aby jej všichni slyšeli). Popisovat všechno možné, co přinesly jednotlivé životní kapitoly tak, jako kdyby je právě prožíval. Například: „Jsem tak malá... Běhám kolem stolu, protože nevím, co ode mě všichni chtějí... Maminka mi říká tohle... Tatínek mi říká tamto... kolečko, kolečko, více koleček...Co?! Zastavuju se. Zastavila jsem se – něco se mění – podívej, támhle vede cesta ven... Jdu po ní. Co to je? Natažený provaz. Můžu po něm přejít. Jdu teď do školy. Víím, co dělám. Umím číst. Čtu hodně. Čtu na této řádce. Co? Další kruh. Zase jsem zmatená...“

Toto cvičení velice dobře funguje ve skupině, která se právě seznamuje; nabízí cestu, jak se dívat na jednotlivé ÚHLY POHLEDU a jak o nich diskutovat. Vyžaduje ale také odvalu od dobrovolníků, kteří do cvičení vkládají své osobní prožitky. Skupina se tak více než teorií učí okamžité emotivní síle ÚHLŮ POHLEDU.

Cvičení 7. TOPOGRAFIE a skupina

Pracujte na vytváření individuální TOPOGRAFIE. Přidávejte vědomí TEMPA a TRVÁNÍ. Po nějaké době přidejte vědomí OPAKOVÁNÍ (to povede skupinu zpět k situaci, kdy zase pracuje jednotně). Dovolte jednotlivým topografiím, aby se proměňovaly na základě toho, co přináší ostatní. Nechte sjednotit topografie, které vznikají na základě několika (mnoha) účastníků. Přidejte KINESTETICKOU REAKCI tak, že pokud se topografie (směr, vzorec atd.) promění, je to způsobeno tím, že se něco přihodí vně jednotlivce nebo skupiny.

Cvičení 8. TVAR – řeka

Postavte se do kruhu. Jeden z účastníků vběhne do středu kruhu, vytvoří tvar a zůstane v něm. Další účastník vběhne do kruhu a přidá svůj tvar k prvnímu tak, že společně vzniká tvar nový. Přidává

se třetí, čtvrtý a další, až běží poslední, a všichni účastníci přispívají k celkovému tvaru. Vyberte dva nebo tři účastníky, kteří zůstanou v centru. Ostatní ustoupí dozadu a pozorují tvar, který zbyl. (Ti, které jste vybrali, aby zůstali ve středu, musí samozřejmě tvořit tvar silný, dynamický a užitečný.) Ať ta skupina, která tvar pozoruje zvenčí, označí, co je na tvaru silné. Připomeňte *kontrast*, zda a kdy se objevuje. Připomeňte *OPAKOVÁNÍ*, pokud a kdy se objeví. Poznamenejte, že silné tvary jsou často vyrovnané *ven a dovnitř*. (Jak napsal sochař Auguste Rodin: „Tvar je v sochařství docela jednoduše uměním proláklín a výčnělků.“) Ke dvěma či třem účastníkům v centru postupně vracíte ostatní jednoho po druhém, a *opakujte*.

Cvičení 9. TVAR – hra na babu

Postavte se do kruhu. Jeden běží do středu kruhu a vytvoří určitý tvar. Další vybíhá a přidává se k němu. Když vbíhá třetí, první odchází ze středu, vybíhá-li čtvrtý, odchází druhý, s pátým mizí třetí, atd. Ve středu kruhu vždy musí být tvar, který je tvořen ne více a ne méně než dvěma těly. Toto cvičení skupině dává odvalu vytvářet tvary bez rozmyšlení. Na tomto cvičení je nejdůležitější udržovat plynulost, hybnost a stanovit rytmus skupiny.

Cvičení 10. TVAR – cesta

Měkký pohled. Staňte se plavidlem TVARU. Vydejte se s TVAREM na cestu, soustředte se na napětí a na neustálý kontrast mezi *roztaženým* a *smrštěným*, *otevřeným* a *zavřeným*, *vnitřním* a *vnějším*. Nechte TVAR, aby vás vzal na cestu. V průběhu pohybu ostatním dovolte ovlivňovat vaši cestu. Reagujte uvnitř TVARU a vně TVARU. Dělejte rozhodnutí založená na tvarech ostatních účastníků, na způsob jejich protažení a kontrakce. Nechte se jejich TVARY vést. Nechte je převzít moc, dát vám směr, vodit vás po prostoru.

Cvičení 11. ARCHITEKTURA

Soustředte členy skupiny v centru místnosti. Vyzvěte je, ať se rozhlédnou kolem sebe a pozorují místnost jako jeviště. Nechte je vy-

hledat určitou část architektury, která je inspirativní pro pohyb. Dále požádejte jednoho dobrovolníka, aby vyběhl ke scénografii, kterou si vybral, a vytvořil s ní (nebo před ní) akci, kterou bude opakovat. Vyzvěte další osobu, aby běžela a přidala se. Ať se spolu v dané scénografii pohybují. Pak ať se vrátí zpět do skupiny. Vyzvěte dalšího dobrovolníka a akci opakujte.

Na tomto cvičení je nejdůležitější to, že odvádíte pozornost skupiny od popisného a samozřejmého. Účastníci musí získat odvahu pohybovat se, aniž by věděli proč, a vytvořit akci, aniž by věděli, o čem je.

Cvičení skvěle dokazuje, že trénink ÚHLŮ POHLEDU procvičuje *imaginaci a spontaneitu*.

Pokud víme, co jsou to dveře a k čemu slouží, omezujeme nejen sami sebe, ale také možnosti dveří. Když jsme vnímaví k jejich velikosti, textuře a tvaru, dveře se mohou stát vším a zároveň ničím. Trénink ÚHLŮ POHLEDU nám přináší schopnost vidět staré věci novými očima – probudit spící formu, prožívat místnost tak, jako bychom tam byli poprvé, najít překvapivé a nové možnosti v prostředí, které nás obklopuje, stejně jako v sobě samých a v našem umění.

POZOROVÁNÍ

Dělat, že nic neděláte, neboli „nevšímat si pána, co stojí za oponou“.

Častým problémem v průběhu počátečních tréninků ÚHLŮ POHLEDU je to, že ačkoli je celá práce konstruována tak, aby se účastníci osvobodili od přemýšlení, vy sami dáváte pokyny a přinášíte myšlenky, které přemýšlení vyžadují. Už jen tím, že naslouchají vašim slovům, *nemohou přestat myslet*. Jako bychom říkali: „Nepředstavujte si různé slony!“ nebo „Nevšímejte si toho pána, co stojí za oponou!“. Ať skupina vezme toto dilema na vědomí. Je to přirozené a nedá se tomu předejít. ÚHLY POHLEDU trénujete, abyste byli *vědomí*. Zpočátku se ale budete cítit *sebevědomí*. Později, působením tréninku a fixace, se toto sebevědomí promění na určité *hypervědomí*, konstantní stav zvýšené pozornosti, kterého je dosaženo bez vypětí a přemýšlení. Toto hypervědomí je zkrátka součástí toho, kdo jste a jak vnímáte svět.

Šedá zóna – „wenn schon, dann schon“.

Využijte prvních lekcí ÚHLŮ POHLEDU k opuštění šedé zóny, ve které se nachází věci očekávané, bezpečné a pohodlné. Věci, které náležejí střední cestě. Vstupte do stavu myslí, který Němci označují jako „wenn schon, dann schon.“ Přesný překlad zní *když už, tak už* a všeobecně se užívá ve významu „když už to děláš, tak to dělej.“ Dělej to pořádně. Žij v extrémě. Tím, že sami sebe nutíme, abychom dosáhli v TEMPU, VZDÁLENOSTI a TVARU co nejdále, se pro nás extrémní polohy stávají schůdnější, a můžeme s nimi i více počítat při své práci. Výrazový rozsah umělce je rozšířen. Znovu zdůrazňujeme, že trénink otevírá možnosti a umožňuje nám větší výběr. Možná, že se vrátíte zpět do oblastí nuancí a jemností, ale v té době už si to šedé sami vyberete a vytvarujete je jako protiklad ke stereotypům, které způsobuje strach. Proted' žijte černobíle, buďte přesní, jasní, drzí, radikální.

Test lakmusovým papírkem – ÚHLY POHLEDU jako zrcadlo.

Jednotlivé ÚHLY POHLEDU poskytují performerům lakmusový test: slouží jako seznam schopností a omezení. Vyzvěte členy skupiny, ať sledují věci, na které se spoléhají nebo kterým se vyhýbají. Jak používají ty části těla, které jsou bolestivé nebo skryté? Jak věnují pozornost rezervám a neuvědomělým formám? V počátcích práce s ÚHLY POHLEDU se nelze vyvarovat pozorování sama sebe. Jednotlivci se k celé řadě věcí stávají hyperpozornými: jak moc jsou mimo sebe, jak moc je zpožděný čas jejich reakce, jak moc nenávidí délku svých paží nebo svou houpavou chůzi. Je to zrcadlo veliké a hrůzostrašné. Stále skupině připomínejte, že cesta *okolo* je vlastně cestou *přímou*. Nejistota je určitou formou vězení, vědomí osvobozuje.

Slova a činy.

Nutnou podmínkou výuky ÚHLŮ POHLEDU je otevřenost tomu, co se samo objevuje ve skupině, nikoli tomu, v co jste doufali, že se objeví. Trénink ÚHLŮ POHLEDU si vyžaduje cvičení nejen ze strany účastníků, ale také ze strany instruktora/vedoucího/režiséra. Pouze jednou jsme se setkaly s tím, že ÚHLY POHLEDU selhávaly. Bylo to proto,

že instruktor nasadil zkostnatělou cestu výuky, předem určený plán lekce. Výuka ÚHLŮ POHLEDU vyžaduje ze strany instruktora extrémní pozornost.

Zůstávejte otevření k jednotlivým překážkám a dynamickým změnám, které se ve vaší skupině objeví: omezte svůj plán, pokud je to nutné, setrvejte na jednom ÚHLU POHLEDU déle, druhý přeskočte, pokud to prospěje dané chvíli, sledujte vše ostřížím zrakem a vedte skupinu podle toho, co se v *tom daném okamžiku* děje – pokud se lekce ubírá nepředvídaným směrem, následujte ji.

Mezi performery, kteří trénují ÚHLY POHLEDU, a vedoucím, který je učí, musí být velmi otevřený vztah. Scénář je stejný, jako když herci vstupují na scénu: musí vědět, co chtějí, zároveň ale musí být připraveni přizpůsobit se všemu, co je dáno. Opusťme všechny předem připravené myšlenky a budme tam, kde jsme. Naslouchejme. Přijímejme. Odpovídejme. Využívejme.

Tinina zkušenost.

Jednou jsem učila na třítýdenním kurzu letní školy divadla Steppenwolf. Měla jsem po derniéře představení *Bells are ringing* (Zvony zvoní), letěla jsem tam ranním letadlem a neměla jsem vůbec náladu na učení. Přijela jsem tam snad jen abych zjistila, že se kurz koná jinde, než kde jsem učila předcházející léto. Novým místem byl prostor zvaný Steppenwolf Garage, který byl ovšem zároveň používán pro nějaké představení. Vyučování ÚHLŮ POHLEDU byly vyhoštěno do jakéhosi rádobý foyer, úzkého ušmudlaného místa vymezeného černými sametovými oponami, na kterých visely nějaké obrazy. Obrátila jsem se na pořadatele a stěžovala si: „Tady nemůžete dělat ÚHLY POHLEDU. Měl byste se lépe informovat! Není tu žádný prostor, kde se můžeme hýbat, a také se musíme koukat na malby, které jsou protikladem svobody a nezávislosti! Tady nemůžu pracovat!“

Vyrazila jsem ven, abych se podívala po nějakém jiném prostoru. V mezičase jsem si sedla se studenty, neochotně se představila a zeptala se jich, jak vypadal jejich předchozí školní den. Řekli mi, že to bylo dobré, až na to, že příliš dlouho seděli a povídali. Od toho povídání včera až po dnešní chladné ráno se nemohli dočkat, kdy se zvednou a začnou se hýbat. Ach ne! Chvilku jsem přemýšlela, pak

jsem jim řekla, že jsem málem zrušila kurz – a že bychom jenom mluvili – ale to by bylo absolutně proti myšlence ÚHLŮ POHLEDU, o kterou jsem se s nimi chtěla podělit. Řekla jsem jim, že pro mě jsou ÚHLY POHLEDU především výzvou naučit se pracovat s tím, co je dáno. Jednoduše řečeno, překážky a příležitost. Zhluboka jsem se nadechla, všichni jsme se zvedli a zahájili trénink.

Má práce se skupinou skončila po třech týdnech. Poslední tři týdny jejich devítitýdenního letního kurzu skupina cvičila ÚHLY POHLEDU s jinou učitelkou (místní herečkou, se kterou jsem před tím spolupracovala na třech představeních a doporučila jsem, aby v mé práci pokračovala). Zpět do Chicaga jsem se vrátila až na závěrečnou hodinu, která v sobě zahrnovala prezentaci před diváky. Skupina byla ponořena do OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU (viz kapitola šestá), když vedoucí začala přidávat klíčová slova, témata, příkazy. Původně její zadání znělo „létání, svoboda, hra.“ Skupina právě rozvíjela úžasnou sekvenci na téma nebezpečí a nejistoty, když jim vedoucí oznámila: „Téma je létání.“ Někdy je dobré radikálně přehodit výhybku do jiného tvaru a záměrně vyrazit opačným směrem. V tomto případě ale bylo jasné, že učitelka má v hlavě promyšlené téma, se kterým se chce ukázat před skupinkou pozvaných diváků. Nemělo to nic společného se zkušeností. Skupina byla vnitřně inspirovaná. Výsledkem však bylo, že nebyla schopna přepnout. Seděla jsem asi čtvrt hodiny a poslouchala slova, kterými se instruktorka snažila vést skupinu tam, kam si usmyslela. Po celou dobu před jejíma očima ubíhaly neočekávané a inspirující okamžiky, ona si jich ale nevšimla, protože stále vyvíjela tlak na autentickou zkušenost skupiny.

Spojujeme jednotlivé ÚHLÝ POHLEDU

Ve chvíli, kdy jsme dostatečně seznámeni s jednotlivými fyzickými ÚHLÝ POHLEDU, nastal čas je všechny propojit. Úvodní cvičení, která najdeme ve čtvrté kapitole, nám pomohou zjistit, zda jsou všichni schopni pracovat na jevišti spontánně a zároveň jsou si schopni do značné míry uvědomovat ostatní. Cvičení z páté kapitoly zaručují znalost jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU a citlivost k celkovému scénickému obrazu. Tato cvičení jsou východisky k dalšímu stupni tréninku ÚHLŮ POHLEDU.

PROHLUBOVÁNÍ TRÉNIKU

Cvičení 1. Počítání

[1] Začněte s počítacím cvičením, kdy všichni chodí po místnosti stejnou rychlostí, ale různým směrem. Je-li ve skupině například 20 lidí, vyzvěte účastníky, ať zkusí počítat od jedné do dvaceti, aniž by v jeden okamžik mluvil více než jeden člověk. Každý účastník vysloví nahlas číslo. Každý smí v řadě do dvaceti říci pouze jedno číslo. V okamžiku, kdy účastník číslo vysloví, už nesmí říci další. Pokud mluví nahlas více než jedna osoba, musí skupina počítat znovu od začátku. Když se s tímto úkolem vyskytnou problémy, doporučte skupině, ať soustředí více pozornosti na celek.

[2] Abyste dále kultivovali naslouchání, nechte účastníky pokračovat v chůzi s *měkkým pohledem* a s vysokou dávkou pozornosti soustředěnou na tempo. Všichni by měli chodit stejnou rychlostí.

Ve chvíli, kdy je tempo ve skupině ve vztahu k ostatním členům skupiny dáno, všichni změni chůzi ve společný běh. Když zrychlení dosáhne vrcholu, všichni by měli společně snižovat rychlost a zpomalovat jako celek. Ze středně rychlé chůze by skupina měla dokázat společně, v jediném okamžiku zastavit. Ve chvíli, kdy se tělo zastaví, se vnitřní energie zvyšuje.

[3] Po chvilce nehybnosti se skupina pokusí znovu vykročit ve stejný okamžik určitou a jednotnou rychlostí.

Cvičení 2. PROUDĚNÍ

Potom, co skupina takto pracovala s TEMPEM, ji vyzvěte, ať pokračuje v chůzi s *měkkým pohledem* a věnuje zvýšenou pozornost prostoru. Pak můžete zadat jednu z pěti možností (viz body 1–5 v následujícím seznamu), které v sobě obsahují PROUDĚNÍ. S přidáním další z nich by všechny předchozí možnosti měly zůstat přítomny ve hře, dokud se neodehrává všech pět najednou.

Když pracujeme s ÚHLÝ POHLEDU, rozhodnutí se vždy odehrávají intuitivně a jsou založena na tom, co se děje okolo.

Než přidáte další možnost, dejte účastníkům vždy několik minut, aby mohli plně rozvinout možnost stávající.

[1] Projděte místem, které je ohraničeno dvěma lidmi, *jako by to byly průchozí dveře*. Pokračujte v chůzi prostorem, procházejte všemi *dveřmi*, které se kolem vás objevují.

Vzhledem k neustálému objevování nových *dveří* zjistíte, že v průběhu chůze prostorem se pohybujete neočekávanými směry.

[2] Měňte tempo. Změny tempa jsou inspirovány tím, jak mění tempo ostatní, a zároveň průchodem mezi dvojicemi, které tvoří *dveře*.

[3] Přidejte možnost zastavení. Tak jako dříve, i zastavení jsou inspirována vnějšími událostmi. Ostatní lidé se například buď zastavují, nebo pokračují v chůzi. Uvnitř nehybnosti se nachází ohromný potenciál energie a bdělosti.

[4] Někoho následujte. Možná, že se v prostoru objeví linie.

[5] Narozdíl od procházení *dveřmi* se v okamžiku, kdy se k někomu přiblížíte, můžete od něj odvrátit.

[6] Ve chvíli, kdy je těchto pět možností ve hře, nechte skupinu hledat přirozené proudění. Můžete účastníky vyzvat, ať v prostoru

vytvoří za neustálého dodržování těchto pěti možností diagonálu. V průběhu cvičení vznikne nádherný proud pohybu a zastavení. Nechte skupinu, ať v rámci diagonály rozvíjí po dobu tří minut svobodný pohyb.

[7] Cvičení opět otevřete do volného prostoru. Po chvíli vznikají na základě zadaných pěti možností další variace. Nechte skupinu pracovat s vědomím různých druhů linií v prostoru. Například [1] vytvořte řadu zleva doprava na vzdálené části jeviště. Udržujte v pohybu všech pět možností, jedna osoba se vždy obrátí čelem k divákům ve chvíli, kdy se všichni ostatní dívají opačným směrem. Všichni si musí být vědomi, kdo se právě dívá na diváky, a když se otočí zpět, někdo jiný jej musí vystřídat. [2] Vytvořte stejnou linii s tím, že se všichni dívají směrem k divákům. Pokračujte se všemi pěti možnostmi, pohybujte se společně pomalu směrem k divákům a vytvořte linii na hraně jeviště. Cvičení končí ve chvíli, kdy se všichni zastaví v řadě na samém kraji prostoru tváří k divákům.

Poznámka: PROUDĚNÍ je bleskovou výzvou k instinktivnímu pohybu a citu pro plynulost pohybu ve vztahu k ostatním lidem. Je užitečné trénovat PROUDĚNÍ často. Pokud je počet účastníků dostatečný, je dobré rozdělit skupinu příležitostně na dvě části, takže jedna skupina při nácviu PROUDĚNÍ pozoruje druhou. Pohled na ostatní mnoho věcí osvětlí. A naopak, když jste pozorováni druhou skupinou, vkládáte do hry více.

Cvičení 3. DRÁHA

[1] Pět až sedm účastníků tvoří na vzdáleném konci jeviště horizontální řadu. Účastníci jsou rovnoměrně rozestoupeni na vzdálenost větší než metr. Prostor před každým z nich má tvar plavecké dráhy (představte si plavecký bazén). Účastníci jsou otočeni směrem k hledišti; jsou nehybní a pozorní, navzájem si naslouchají. V okamžiku, kdy se dají do pohybu, budou čelit následujícím omezením:

[2] Každý z nich musí zůstat ve své dráze. V ideálním případě je dráha asi šest metrů dlouhá. Každý z účastníků se může v rámci své dráhy svobodně pohybovat dopředu a zpět.

[3] Pohyb je striktně omezen pěti možnostmi: 1) chůzí, 2) během, 3) skákáním, 4) pády, 5) nehybností.

[4] Každý účastník zachovává vědomí prostoru tvořeného všemi dráhami a zůstává neustále vyladěn se všemi ostatními účastníky.

[5] Každý se rozhoduje, kterému z ÚHLŮ POHLEDU věnuje zvláštní pozornost: KINESTETICKÉ ODPOVĚDI, PROSTOROVÝM VZTAHŮM, OPAKOVÁNÍ, TRVÁNÍ a TEMPŮ. (V tomto cvičení by nemělo jít o zřejmé užívání ARCHITEKTURY, TVARU a GESTA.) Topografie již byla předurčena dráhami. V průběhu práce s dráhami nezbyvá žádný čas na přemýšlení o jednotlivých ÚHLECH POHLEDU. Účastníci by měli spíše v dané chvíli používat vše, co se naučili, intuitivně a v reakci na to, co se kolem nich právě odehrává.

[6] Když účastníci stojí v počátečních pozicích, můžete určit začátek. Pohyb jednotlivce začíná pouze jako reakce na pohyb někoho jiného. Abychom tento pohyb postřehli, musíme neustále udržovat vysokou hladinu naslouchání a pozornosti. Díky měkkému pohledu je přímý oční kontakt nepotřebný. Pohyb musí vzniknout okamžitě a s plným fyzickým nasazením. Začátek pohybu v dráhách musí vzniknout s lehkostí a organicky, přestože neexistuje ani vůdce, ani ten, kdo následuje. Pokud v úvodu cvičení zjistíte, že se všichni dali do pohybu najednou nebo se do začátku nutili, zastavte je. Vraťte je zpět odkud vyšli – na začátek drah. Připomeňte jim, ať naslouchají. Namísto toho, aby vyvíjeli tlak, musí k sobě nechat přijít všechno, co dělají. Někdy to znamená, že skupina zůstane stát několik vteřin na místě, možná i minutu, než vznikne pohyb. To je v pořádku. Předmětem tohoto cvičení není vytvářet akce na scéně, ale trénovat naslouchání.

Poznámka: V průběhu práce s DRÁHAMÍ dávejte pozor na tendenci stop/start, která všeobecně poukazuje na to, že pozornost byla věnována začátku pohybu, ale později se rozpadla v rozmazaném a neohraničeném závěru. Tento sklon reagovat s plným nasazením na impuls a pak se nahodile zastavit a čekat na další podnět má za výsledek křečovitou a trhavou improvizaci.

Když skupina znalá tréninku ÚHLŮ POHLEDU začíná s DRÁHAMÍ, je pro ni často těžké uvěřit limitovanému slovníku. Každý performer má v sobě vrozenou touhu zaujmout a bavit, takže chůzi z ničeho nic například promění v poskakování a hopsání. Nedovolte nic jiného než pouze základní akci: chůzi, běhání, skákání a pády. Dodejte skupině odvahu k víře v jednoduchost a minimalismus pohybu. (Skupi-

na lidí, která v jednom okamžiku zvedá společně pomalu nohu, může vytvořit silný dramatický moment.)

Práce s DRÁHAMÍ učí nezbytnosti plného nasazení v akci, a zároveň schopnosti přizpůsobit se a proměnit na základě nového děje. Plné nasazení dále otevírá možnost proměňovat se simultánně na základě fyzického paradoxu. Když je totiž toto cvičení dokonale zvládnuto, vede k neobyčejnému prožitku svobody.

Díky práci s DRÁHAMÍ se také stává zřejmé, kolik toho můžeme vidět, aniž bychom se rozhlíželi kolem sebe: tělo naslouchá celému jevišti. Osoba, která stojí v blízkosti diváků, může slyšet někoho, kdo se pohybuje na druhém konci jeviště, a na jeho pohyb odpovědět.

Cvičení 4. Práce v síti souřadnic

Nyní nastává chvíle, kdy můžeme nechat všechny jednotlivé ÚHLY POHLEDU působit simultánně v rámci *podlahového grafu* (komplexní popis *podlahového grafu* viz ARCHITEKTURA a TOPOGRAFIE v předchozí kapitole).

[1] Ideální počet účastníků tohoto cvičení je (v této fázi) nejméně pět a ne více než devět. Stejně jako v DRÁHÁCH začínají všichni v horizontální řadě na vzdáleném konci jeviště. Na rozdíl od práce s DRÁHAMÍ rozestupy nemusí být stejné, rozhodnutí byla učiněna na základě prostorových VZTAHŮ a TVARU. Improvizace začíná z nehybnosti a plné pozornosti upřené k celému jevišti a k ostatním účastníkům.

[2] Improvizace začíná na základě naslouchání a reakce vychází ze znalosti slovníku ÚHLŮ POHLEDU. Účastníci se volně pohybují jakýmkoliv směrem, který je tvořen sítí souřadnic (žádné diagonály, žádné zatáčky). Každá improvizace může trvat libovolně dlouho. Ve chvíli, kdy se účastníci seznámí s formou, dejte jim alespoň pět minut, aby v rámci práce se sítí SOUŘADNIC prozkoumali nově získanou svobodu.

Dokud se neobjeví důvod k pohybu, nehybejte se. Pouhá touha po mnohotvárnosti není tím dostatečným důvodem. (Bertold Brecht)

Brechtova myšlenka plně odpovídá tréninku ÚHLŮ POHLEDU. V případě všech improvizací se pohyb musí uskutečnit na základě nějaké-

ho důvodu. Ten důvod není psychologický, ale formální, kompoziční a intuitivní. ÚHLY POHLEDU jsou postaveny na rozhodování o čase a o prostoru. Každý pohyb je závislý na tom, co se právě odehrává. Důvodem k pohybu může být kinestetická reakce na dění, nebo by pohyb také mohl vyjasnit prostorové vztahy nebo výběr rychlosti ve vztahu k tempu, které už na scéně existuje. Pohyb může mít vztah vůči podlahovému grafu nebo vůči momentu trvání, který se objeví uvnitř skupiny. Rozhodnutí může být učiněno buď ve vztahu k přítomné architektuře, nebo může být opakováním tvaru či gesta. Žádný pohyb ale nesmí nastat náhodně nebo jako výsledek touhy po rozmanitosti.

Cvičení 5. OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU

V této chvíli jsou účastníci připraveni vyzkoušet svobodnou formu tréninku ÚHLŮ POHLEDU, ve které nejsou předem určeny podlahové grafy jako jsou dráhy nebo souřadnice. OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU jsou cvičení, při kterých skupina pěti až devíti lidí nachází cestu k zahájení improvizace. Dosahuje toho zapojením výjimečného naslouchání, velkorysosti a rafinovanosti, spolu se všemi dosavadními poznatky z tréninku ÚHLŮ POHLEDU.

[1] Nejprve bychom se měli zabývat PROSTOROVÝMI VZTAHY. Při vstupu na scénu by měl každý z účastníků učinit rozhodnutí o tom, kde začít. Rozhodnutí je založeno na rozmístění ostatních členů skupiny po prostoru. Zahajovací uspořádání by nemělo být příliš barokní (nechceme mnoho přebytečných tvarů). Měla by vzniknout jednoduchá zřetelná PROSTOROVÁ KOMPOZICE, kdy je celý prostor jeviště každému zcela zřejmý. Začněte z nehybnosti.

[2] Účastníci v nehybnosti naslouchají zvukům místnosti, a také jeden druhému.

Naslouchají celým tělem. Není žádný spěch na to, aby se něco dělo (když začínáme s OTEVŘENÝMI ÚHLY POHLEDU, je trpělivost naším společením). Kvalita naslouchání vytváří podmínky k tomu, aby se mohlo něco objevit: účastníci se soustřeďují na naslouchání a věnují pozornost jeden druhému. Jejich další jednání vychází z tohoto naslouchání a ze slovníku ÚHLŮ POHLEDU.

[3] Účastníci by si měli být vědomi pohybového slovníku, který se objevuje v průběhu prvních několika minut improvizace. Skupina by se měla spíše pokusit rozvíjet tento slovník, než přicházet s nápady a se snahou vytvářet nové pohyby. Objeví-li se například gesta jako je ukazování, mávání nebo zdravení, setrvejte u těchto tvarů a nevymýšlejte gesta nová. Nové tvary se začnou objevovat tím, že zapojíte již existující slovník.

Práce s DRÁHAMÍ už nám ukázala maximální efekt na minimálním prostoru. Spisovatelka Gertrude Stein používala při svém psaní extrémně omezený slovník. Juxtapozicí stejných slov použitých různým způsobem vytvořila nespočetné množství významů. Možná by řekla: „Stejně, ale jiné.“ (viz 15. kapitola, strana 167). Trénink ÚHLŮ POHLEDU se vyvíjí na základě podobné estetiky, jakou tvořila Gertrude Stein. Cílem tréninku není vytvářet věčně narůstající slovník. Snahou je naopak prostoupit opakující se tvary novými významy.

Při tréninku OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU sledujte, co se děje na scéně, a pokud je třeba, usměrňujte účastníky. Probíhá-li na scéně tolik věcí současně, že nemůžete sledovat najednou celý scénický obraz a každého účastníka zvlášť, vyzvěte skupinu, ať zjednoduší a minimalizuje svůj slovník. Členové skupiny by se měli pokusit být na *jedné lodi*, což znamená pracovat společně na jedné akci, ne na několika akcích zároveň. I když se v jediné události skrývá velké množství variací, jedná se stále o jedinou událost. Pokud není skupina na *jedné lodi*, nastává nekoncentrovaný chaos a přichází rozptýlení. Nalezne-li ovšem skupina akci společně, výsledky vám mohou vyrazit dech. Neznačená to nutně, že účastníci musejí být centralizováni nebo namačkáni na sebe; jedna akce může vzniknout i v případě, že jsou po prostoru rozmístěny dvě nebo tři skupiny.

Poznámka: Tou bezpochyby nejlepší cestou studia ÚHLŮ POHLEDU je jejich praktikování. Improvizace OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU by měla obecně trvat od deseti do patnácti minut. Pokud ovšem dostatečně včas rozpoznáme vhodnou situaci, můžeme nechat běžet improvizaci OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU nepřerušovaně po dobu dvaceti minut. Následně pak vyzveme každého účastníka, který se účastnil této delší improvizace, aby předal část své zkušenosti další skupině. Jde o radu, která pramení z živé zkušenosti. Rada by měla být stručná, praktická a přímo k věci. Účastníci budou často vyslovovat obecné

radu jako: „Dávejte pozor!“, „Nepřemýšlejte příliš!“, „Naslouchejte celým tělem!“, „Užívejte si to!“, „Nechte to být!“, „Důvěřujte ostatním!“ atd. Pro jakoukoli výuku je nejlepší, přicházejí-li rady od těch, kteří zkušenost právě získali, a ne pouze z vnějšího pohledu instruktora.

Cvičení 6. SATS

Eugenio Barba, umělecký ředitel dánského divadla Odin Teatret, si položil otázku: *Co mají navzdory kulturním rozdílům a různým jazykům všichni herci na celém světě společného?* Odpověď zněla SATS. Jedná se o norské slovo, které popisuje energii chvíle těsně před akcí. Akce samotná, tedy post-SATS, odpovídá kultuře jednotlivého performerera. Oproti tomu kvalita energie *před akcí* je něco, co mají společného všichni herci na celém světě. Kvalita přípravy, tedy vlastně SATS, určuje úspěch akce.

Vezměme si například lukostřelbu. Lučištník napne luk, drží vnitřní napětí oblouku a zamíří. Okamžik před uvolněním oblouku vytváří SATS. Úspěch cesty, kterou vykoná šíp, není způsoben samotným uvolněním, ale kvalitou okamžiku těsně před tím. Podobně může také herec na scéně rozvíjet s pomocí energie SATS vědomí a plynulost. V ÚHLECH POHLEDU můžeme SATS vidět a cítit. Pokud na energii SATS dáváme dobrý pozor, pohyb vychází z nezbytnosti a je viditelnější. Následující cvičení nám napomáhají seznámit se s podstatou energie SATS.

[1] Sedm až devět účastníků vytvoří na vzdáleném konci jeviště zprava doleva horizontální řadu. Každý účastník stojí v řadě s pocitem, že je lehce tažen za vlasy směrem nahoru a zároveň cítí tah směrem dolů do země: silné nohy, *měkký pohled*, volné paže, otevřené srdce. Pro danou chvíli nazveme tento stav POZICÍ SATS. V momentě, kdy je POZICE SATS ustanovena, mohou účastníci vystupovat z OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU a vstupovat do nich během pohybu směrem k hledišti. Pokud budou chtít, mohou se kdykoliv vrátit do POZICE SATS.

[2] Vždy je možné se vrátit do výchozí pozice vzadu na scéně, abychom si vzpomněli na fyzický stav připravenosti SATS. Každý účastník by ale měl být na scéně plně přítomen v ÚHLECH POHLEDU nebo plně v POZICI SATS. To, že je účastník v POZICI SATS, neznačená nutně, že se musel vrátit do řady na stejné místo.

POZICE SATS umožní účastníkům, aby se naučili vnímat malé skupiny a postupně zavést ÚHLÝ POHLEDU v sólu, v duetu a v triu.

Poznámka: Je-li energie POZICE SATS zvýšená a intenzivní, může být fascinující ji pozorovat. Stav SATS je koncentrovaný a energický. Jakýkoliv pohyb, který se odvine od SATS směrem k OTEVŘENÝM ÚHLŮM POHLEDU, se proto bude jevit vytržbenější a nezbytný. Díky SATS přirozeně vzrůstá nasazení zúčastněných.

Ve skutečnosti nic podobného jako POZICE SATS neexistuje. Nejde o nic jiného než o kvalitu energie, kterou užíváme na scéně neustále, před jakoukoliv akcí. Na druhou stranu je to užitečný koncept, který slouží jak pochopení následujících cvičení, tak i vývoji hlubší přítomnosti v tréninku ÚHLŮ POHLEDU.

Cvičení, která vedou k dalšímu rozvoji

Následující cvičení uvádíme jako možnosti rozvíjení plynulosti, členění, různosti a přehlednosti v OTEVŘENÝCH ÚHLECH POHLEDU.

Cvičení 1. Létaující fráze

Každý účastník má dvě až tři minuty na to, aby samostatně vytvořil pohybovou kombinaci nebo frázi, která začne na jedné straně prostoru a skončí na druhé. Fráze musí připomínat pocit létání; měla by pohltnout prostor, mít jasný začátek a konec, a měla by mít takovou formu, aby se ji ostatní mohli rychle naučit (ovšem bez případného zranění). Má-li účastník taneční vzdělání, může mu to pomoci v hledání zajímavých kombinací.

[1] Rozdělte účastníky do skupin po pěti.

[2] Vyberte jednu osobu z celé skupiny, která předvede svou sestavu ostatním skupinám. Všechny pět skupin se učí sestavu okamžitě, v průběhu pozorování.

[3] Autor sestavy stojí uprostřed. První skupina přehrává současně sestavu tak, že se pohybuje z jedné strany prostoru na druhou. Abyste je odstartovali, odpočítávejte: „5, 6, 7, 8“ nebo „4, 3, 2, 1“. Oznamte jim například, že mají právě premiéru ve významném oblastním divadle, kde tuto sestavu zkoušeli po dobu pěti týdnů za docela slušný honorář. Skupina by měla účinkovat jako soubor. Její členové by měli

uplatnit smysl pro to, co v daném okamžiku dělají ostatní. Akce musí mít jasný a společný konec. V případě, že jim činí problém *být spolu*, řekněte jim, ať alespoň prodají závěr. Ať nás donutí uvěřit, že jsou souborem.

[4] Ve chvíli, kdy se skupině podaří celou akci úspěšně zahrát (bude to vyžadovat několik pokusů), vyzvěte druhou skupinu, ať si to také vyzkouší. Autor sestavy je opět ve středu. Tak to pokračuje dále. Je-li skupina skutečně úspěšná, řekněte jí, ať si sestavu vyzkouší jednou tak rychle, poté jednou tak pomalu.

Poznámka: Předmětem tohoto cvičení není kvalita choreografie, ale kvalita skupinové akce. Jak si skupina poradí s krizovým stavem nenadálého společného vystoupení? Měli by se co nejvíce snažit nejen zůstat pohromadě a odehrát pohyb současně, ale také se ctí zapracovat do akce jakoukoliv chybu. Toto cvičení rozvíjí plynulost na základě OPAKOVÁNÍ. Ovšem OPAKOVÁNÍ, které se zde naučíte, není imitací, je vstupem do TVARU a TEMPA ostatních lidí.

Cvičení 2. Střídání

[1] Rozdělte skupinu na čtyři samostatné týmy (A, B, C, D). Pro každý z nich vytvořte na stejné straně prostoru vlastní dráhu. Každá první osoba týmu v řadě je *jednička*, další je *dvojka* a tak dále.

[2] Každý tým pracuje odděleně od ostatních. Ve své dráze vytváří svůj vlastní materiál. Vzhledem k tomu, že týmy pracují souběžně, je pro vnějšího pozorovatele důležité sledovat, kde se lidé v prostoru nacházejí, a dávat jim přesné příkazy v okamžiku, kdy je každý z týmů připraven k pohybu.

[3] „Jedničky teď!“ je nejlepší způsob, jak odstartovat všechny *jedničky* z každé skupiny. Každý první se rozeběhne do prostoru a během pohybu provede jednu akci (jeden pohyb). Může to být otočka, skok, nebo poskočení s tlesknutím. *Jednička* musí provést akci co nejčitelněji, protože každý z jejího týmu se ji musí okamžitě naučit.

[4] Když všechny *jedničky* dokončily svoji akci, postaví se dozadu do řady, za posledního člena svého týmu. Přesvědčte se, že všichni viděli, co *jedničky* dělaly. Pokud ne, nechte je akci zopakovat.

[5] Teprve potom zavelte: „Dvojky, teď!“ Všechny *dvojky* opakují to, co vytvořily *jedničky*. Hned jakmile *dvojky* začnou, pošlete *trojky*,

a tak dále, dokud nevyběhnou všichni včetně *jedniček*. Když účastníci dokončí pohyb v prostoru, vracejí se kolem zpět na konec své řady.

[6] Když všichni vykonali první akci, první v řadě jsou teď *dvojky*. Každá *dvojka* nyní přidá na začátek nebo na konec toho, co už existuje (co vytvořila *jednička*) svůj vlastní pohyb. Dejte příkaz: „Dvojky, teď!“ a opět se ubezpečte, že všichni ostatní viděli, co *dvojky* přidaly.

[7] Potom, co *dvojky* vše podruhé zopakovaly, můžete dát příkaz: „Trojky, teď!“ a tak dále. Samozřejmě, že *trojky* přidávají něco nového, co musí ostatní opět zopakovat.

[8] *Čtyřky* přidají své. Pokračujeme, dokud všichni účastníci nepřidají svůj pohyb a nevytvoří tak dostatečné množství materiálu náročného na paměť a schopnosti. Aby se to ještě dalo zvládnout, lze celkově přidávat až deset nebo dvanáct pohybů.

[9] Ve chvíli, kdy je řetězec pohybů kompletní, vyzvete tým A, aby utvořil na vzdáleném konci jeviště řadu. Pak by měli členové týmu podobně jako při *LÉTAJÍCÍCH FRÁZÍCH unisono* odehrát celou sérii pohybů tak, jako by to bylo představení, které se zkoušelo celé týdny.

[10] Vyzvete každý tým, ať stejným způsobem *unisono* odehraje svou vlastní sérii pohybů.

[11] Nyní řekněte všem *jedničkám*, aby šly do zadní části jeviště, užily své znalosti *PROSTOROVÝCH VZTAHŮ* a *ARCHITEKTURY*, našly si místo a začaly spolu improvizovat. Na scéně teď máme čtyři lidi se čtyřmi různými pohybovými kombinacemi. To, *kam* se jeden pohybuje, se musí odvíjet od toho, kde jsou ostatní. *Kdy* se pohne, závisí na *KINESTETICKÉ ODPOVĚDI* nebo na reakci na pohyb ostatních lidí.

Každý účastník jednou projde svoji kombinací pohybů, aniž by některý z pohybů opakoval. Věnuje zvýšenou pozornost tomu, *kam* se pohybuje a *kdy* se pohybuje, v závislosti na ostatních třech lidech na scéně. Ten, kdo je na konci pohybového cyklu, zůstane ve své pozici, dokud ostatní svůj pohyb nedokončí.

[12] Pokračují *dvojky*, které zkouší improvizaci zase z nové počáteční pozice a tak dále, dokud nedojde na všechny ve skupině. Pak je možné promíchat skupiny a nechat improvizovat sedm až devět účastníků.

Toto cvičení zaměřené na střídání rozvíjí čisté vědomí plynulosti v *KINESTETICKÉ ODPOVĚDI*, a to jak vlastním vykonáváním improvizace, tak i jejím pozorováním.

Cvičení 3. Překážková dráha

[1] Zatímco polovina skupiny se dívá, ostatní jdou na scénu. V neočekávaném okamžiku vyzvete ty, kteří jsou na scéně, aby strnuli ve své pozici. Dále vyberte jednoho účastníka na scéně a řekněte všem ostatním, aby převzali jeho tvar, aniž by se kolem sebe rozhlíželi. Protože jsou všichni strnulí a nemůžou se kolem sebe rozhlížet, jsou závislí na těch, co jsou v jejich zorném poli. Pokud některý z účastníků nevidí nic, pak se musí snažit cítit skrze svá záda a rozhodnout o tvaru na základě intuice a pocitu.

[2] Vybraný performer se začne pohybovat prostorem s vědomím ostatních, kteří ho následují. Všichni ostatní se snaží pohybovat v naprosto stejném čase, tvaru a tempu jako on. Je důležité, aby nebylo zřejmé, že je skupina následuje. Diváci by měli mít pocit, že skupina vykonává všechny akce současně, v jediný okamžik, s pocitem plné přítomnosti a s vědomím příslušnosti ke skupině. Nikdo by neměl kradmo pokukovat po vedoucím.

[3] Zvláštní pozornost věnujte zastavením. Pokud se zastaví vedoucí performer, zastaví se všichni, bez ohledu na to, ve které části jeviště se nacházejí. Zastavení musí být jasná, přesná a překvapivá.

[4] Poté, co skupina našla cit pro soubor a určitou kvalitu společné hry, vyměňte vedoucího performerera. Nový vedoucí by měl přinést nová tempa, nové tvary, nové kvality pohybu. Vyměnit vedoucího je možné v kterémkoliv okamžiku.

Je nutné, aby skupina, která se dívala, dostala také šanci cvičení provádět. Druhá skupina se naopak učí tím, že pozoruje první skupinu.

Cvičení od skupiny vyžaduje, aby k němu přistupovala s pocitem, že každý okamžik byl *premiérou* pro veřejnost. Princip *následování vedoucího* by měl být pozorovatelům skryt. Skupinu motivuje k akci podobně, jako by dával tajná znamení. Performance by měla diváka zahrnout energií a půvabem. Cvičení také rozvíjí vědomí *zastavení* a jejich účinku na diváky. Pokud jsou zastavení vágní a rozmazaná, diváci nezaznamenají přítomnost dramatu. Pokud jsou zastavení přesná a jasná, vytvářejí na scéně vzrušující fyzický děj.

Cvičení 4. Houfování

Polovina skupiny se rozmístí po prostoru čelem k divákům, druhá polovina se dívá. Podobně jako při PŘEKÁŽKOVÉ DRÁZE (cvičení třetí) bude skupina *unisono* vykonávat to, co dělá její vedoucí. Tentokrát je ovšem vedoucím ten, který v žádném okamžiku nikoho nevidí. Protože cvičení začíná pohledem směrem k divákům, bude vedoucím ten, kdo k nim stojí co nejbližší, a nemá tedy šanci nikoho jiného vidět. Vedoucí zahájí pohyb, ostatní souběžně opakuji jeho tvary a pohyby. Pokud se vedoucí během pohybu otočí tak, že spatří někoho z účastníků, vzdává se své role. Vedoucím se stává ta osoba, která nemůže spatřit nikoho jiného. Cvičení pokračuje tak dlouho, dokud noví vedoucí přebírají vládu.

Špatné návyky a stereotypy

Zjistili jsme, že v počáteční fázi výuky ÚHLŮ POHLEDU mají někteří lidé snahu uplatňovat jisté stereotypy. Zde uvádíme ty, na které je třeba dávat obzvláště pozor, a v okamžiku, kdy se objeví, na ně skupinu upozornit. Všechny tyto návyky vycházejí z nedůvěry v aktuální dění na scéně.

- Hrbíte se a ruce máte natažené v póze „připraven-na-všechno“.
- Chytnete jiného účastníka, taháte ho nebo jej tlačíte, aby šel tam, kam chcete vy. (To nasvědčuje tomu, že se snažíte o to, aby se něco stalo, místo toho, abyste věřili, že se něco již odehrává.)
- Dupáním a tleskáním si vynucujete předvídatelný rytmický vzorec.
- Padáte na zem a objímáte podlahu ve vágních polohách, kterým říkáme *špagety* a *preclík*, tedy z pozice extatického natažení do polohy skrčence.
- Vypadáváte z *měkkého pohledu*, neustále kontrolujete, zda děláte věci dobře.
- Omezujete své KINESTETICKÉ ODPOVĚDI na pády na podlahu.
- Místo abyste se plně účastnili, účast pouze naznačujete. (To se obvykle projevuje mechanickou, strnulou chůzí.)
- Celá skupina, která stojí ve tvaru připomínajícím kruh, ztrácí vědomí PROSTOROVÝCH VZTAHŮ, dupe a tleská v domorodém unisonu.

(Je to přirozený a pravděpodobně nezbytný znak raných ÚHLŮ POHLEDU. Uvidíme, že po nějaké době společné práce dosáhne skupina většího důvtipu a potřeba tohoto primárního skupinového pocitu bude vymýcena.)

– Všichni pracují ve středu prostoru, neschopni sami sebe osvobodit od hluboce zakořeněné představy, že je na scéně pouze jedno silné místo – mrtvý střed.

– Ve chvíli, kdy je skupina zaujatá nějakou událostí nebo aktivitou, z ničeho nic letíte do komory, popadnete koště a začnete s ním hrát, protože máte prostě „nový nápad“.

Emoce

Vlastností ÚHLŮ POHLEDU je, že nás vedou směrem k emocím, ne že nás od nich odvádějí. Lidé si často pletou cíl. Namísto životnosti, vstřícnosti a zkušenosti se nacházejí ve stavu neutrality a mrtvolnosti. Je důležité si zapamatovat, že tak jako u jiných metod herectví, i u ÚHLŮ POHLEDU je cílem být na scéně živoucí a zaměstnaný. Na ÚHLECH POHLEDU je krásné, že nám toho dovolují dosáhnout nikoli tím, že se k tomu sami nutíme, ale tím, že přijímáme impulsy nejen od ostatních, ale také sami od sebe.

Skupinová improvizace

OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU je dobré cvičit denně. Na schopnost, bdělost a citlivost skupiny k vytváření dramatických události v prostoru a čase jsou kromě toho zaměřena další doplňková cvičení.

DOPLŇKOVÁ CVIČENÍ

Cvičení na improvizaci

Následující skupinové improvizace jsou zaměřeny na rozšíření škály zkušeností a znalostí při tréninku ÚHLŮ POHLEDU.

Improvizace 1. **Tři nahoře/dva dole**

[1] Pět účastníků jde na scénu. Ve chvíli, kdy improvizace začíná, jsou pouze tři osoby nahoře (stojí) a dvě by měly být dole (blízko podlahy). Pohyb skupiny je určován pravidlem, že v každém okamžiku musejí být tři lidé nahoře a dva dole. Viditelná a přesně definovaná rozhodnutí členů skupiny napomůžou k jasnému proudu akce. V jakémkoliv okamžiku může ten, kdo je dole, jít nahoru a naopak ten, kdo je nahoře, může spadnout nebo se snížit. I když stále dodržujeme principy ÚHLŮ POHLEDU, hlavní pozornost je soustředěna na to, kolik lidí je nahoře a kolik dole.

[2] Poté, co si všichni vyzkoušeli cvičení tři nahoře/dva dole, zkuste se sedmi lidmi čtyři nahoře/tři dole. Toto cvičení je samozřejmě mnohem složitější, ale trvejte na dodržování stejných úkolů. Pokud se vám i toto cvičení daří, zkuste devítičlennou skupinu. Rozdělte ji

na pět nahoře/čtyři dole, pak rozdělte jedenáct lidí na šest nahoře/pět dole.

Dovednost získaná při cvičení tři nahoře/dva dole vytvoří při praktikování OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU hmatatelný rozdíl.

Cvičení zintenzivní vědomí vertikálního prostoru, a vznikne nový pocit odpovědnosti na každé úrovni improvizace.

Že jsou úrovně problematické vám při cvičení OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU bude zřejmé, když uvidíte, že jsou všichni po celou dobu buď nahoře nebo dole, bez základního citu pro rovnováhu.

Improvizace 2. **Příchody a odchody**

Pro tuto improvizaci je nutné vyznačit místa příchodů a odchodů. Pokud pracujete na forbíně, použijte k tomu portály. Pokud má místnost, kde pracujete, nějaké dveře nebo předsíň, dovolte účastníkům improvizace místnost opouštět a vracet se zpět. PŘÍCHODY A ODCHODY umožňují v jakémkoli okamžiku improvizace vystoupit ze zorného pole zbytku skupiny (publika) a ve vhodný okamžik se do něj opět vrátit.

[1] Účastníci začínají mimo scénu (nebo mimo zkušebnu). Pokud máme v místnosti vícero dveří nebo jsou v prostoru portály, rozdělte skupinu do několika různých míst, která se nacházejí ve vnějším prostoru. Stejně jako kterékoli jiné cvičení ÚHLŮ POHLEDU začíná i toto cvičení nasloucháním. Schopnost naslouchat jeden druhému má nyní samozřejmě větší váhu tím, jak stoupá náročnost cvičení. Ve vzduchu visí otázka. Jak to začíná? Kdy to začíná? Základní pravidla jsou stejná jako u ostatních cvičení ÚHLŮ POHLEDU, vyjma toho, že počáteční pozice jedné nebo více skupin není vidět, protože se nacházejí vně scény.

[2] Účastníci zahájí cvičení OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU, avšak poprvé zapojí vstupy a výstupy z viditelného hracího pole. Neexistují žádná pravidla o tom, kdy a jak účastníci vcházejí a odcházejí, musí si ale být vědomi toho, že používají všechny ÚHLY POHLEDU.

Tato improvizace otevírá v ÚHLECH POHLEDU mnoho nových možností. Výrazné okamžiky nastávají, zůstane-li jedna osoba na scéně sama nebo je-li prostor úplně prázdný, nebo vstoupí-li všichni účastníci v řadě za sebou s jedním společným gestem. PŘÍCHODY A ODCHO-

DY vždy nabízejí příležitost pro něco zázračného, přinášejí pocit, že se může stát cokoli. PRÍCHOD nebo ODCHOD může na jedné straně vyvolat pocity velké ztráty, nebo naopak pocity k popukání komické. Zjevováním a mizením toho může tolik vzniknout!

Jeden ruský režisér kdysi prohlásil, že je schopen vysvětlit Stanislavského přínos herectví ve dvou větách. [1] Neohlížej se, dokud někdo nevysloví tvoje jméno! a [2] Pokud vstoupíš na scénu, musíš mít velice zajímavý důvod; pokud se zdržíš déle než okamžik, musíš mít monumentální důvod.

Každý východ je vchodem někam jinam. (Tom Stoppard)

Improvizace 3. Boty

[1] Prostor, ve kterém se odehrávají ÚHLY POHLEDU, je ohraničen čtyřmi botami. Začněte s rozmístěním bot celkem blízko sebe, například ve tvaru malého čtverce. Pět lidí začne v tomto prostoru improvizovat. Prostor může být velký asi metr čtvereční.

[2] V průběhu improvizace posuňte boty tak, abyste proměnili velikost a parametry prostoru. Můžete například vytvořit dlouhý úzký prostor napříč scénou, nebo uličku od horizontu směrem k divákům.

Skupinová improvizace v pevně uzavřeném prostoru dělá každý pohyb naléhavějším a zřetelnějším.

PROSTOROVÉ VZTAHY se okamžitě stávají významným problémem. Každý pohyb uvnitř vymezeného prostoru proměňuje KOMPOZICI. Jak se jednotlivé ÚHLY POHLEDU dostávají do hry, postupně je každý z nich zvýrazněn pomocí nejrůznějších překážek, které klade ohraničený prostor.

[3] Na závěr umístěte boty tak daleko od sebe, jak to jen prostor umožňuje.

Cvičení s botami zvyšuje cit pro hranice, omezení a tvary, které vycházejí z dané architektury. Cvičení dodává účastníkům odvalu k odpovědnosti za celou scénu, ne pouze za prostor, ve kterém se právě nacházejí. Cvičení rozvíjí zvýšené vědomí celého možného prostoru a ukazuje účastníkům, že by se luxus velkého a rozlehlého prostoru neměl považovat za samozřejmost.

Anne se před časem při jedné lekci ÚHLŮ POHLEDU snažila zdůraznit, že herec musí být sám zodpovědný za celou scénu. Jeden ze studentů to přirovnal k Magic Johnsonovi. Řekl, že Magic Johnson se stal velkým basketbalistou nejen díky tomu, že uměl střílet z vymezeného prostoru, ale i proto, že měl schopnost využít každý metr hřiště. To platí také o dobrém herci – musí mu patřit každá píď scény.

Improvizace 4. Kruh, skupina, linie

[1] Požádejte pět lidí, ať jdou na scénu a rychle utvoří kruh. Jakmile je kruh zřetelný, řekněte jim, ať vytvoří skupinu. Potom linii. Dále jiný kruh, jinou skupinu, jinou linii, a tak dál.

[2] Po několika minutách, když se zdá, že si skupina zvykla na opakování těchto vzorců, jim řekněte, ať přecházejí volně v různém pořadí z jedné formace do druhé, aniž by byli instruováni. Jedinou podmínkou je, že všech osm účastníků by se mělo snažit o stejnou formaci zároveň. Způsob, jakým se dostanou z jedné formace do druhé, je předmětem improvizace.

[3] Nechte skupinu, aby našla tolik obměn kruhů, skupin a linií, kolik je jen možné. Všimněte si, jak se vztahy a děj přirozeně a radostně rozvíjejí.

Poznámka: Ústředním problémem všech improvizací na základě ÚHLŮ POHLEDU je hledání souhlasu. Skupina se snaží najít cestu, jak hravým a rafinovaným způsobem vyřešit zadaný úkol, aniž by padlo jediné slovo.

Improvizace 5. Změna místa v prostoru

[1] Účastníci každý sám hledají své místo na scéně, dokud pět z nich nevytvoří jasnou KOMPOZICI. Rozhodnutí, kam půjdou a jaký tvar zaujmou, je založeno na tom, kde stojí ostatní a co dělají. Zároveň by neměli zapomínat na architekturu. Když je na scéně všech pět účastníků, řekněte jim, ať se kolem sebe rozhlédnou a zapamatují si všechny tvary a pozice.

[2] Dále je vyzvěte, ať si vyměňují místa tak dlouho, dokud se každý z nich neseznámí s pozicí a tvarem ostatních čtyř účastníků. Improvizace vznikne na cestě z jedné pozice do druhé (tedy jedné z čtyř

dalších). Nechte improvizaci rozvíjet otevřeným a hravým způsobem, s vědomím KINESTETICKÉ REAKCE, OPAKOVÁNÍ, TEMPA atd.

[3] Stejnou improvizaci zkuste i se sedmi, devíti a více účastníky.

Tato forma improvizace učí účastníky rozlišovat, kde přesně se v daném okamžiku nacházejí ostatní lidé na scéně, a jak tuto informaci zahrnout do vlastní improvizace.

Improvizace 6. Opakování

[1] S pěti účastníky začněte cvičit OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU.

[2] Přibližně po deseti vteřinách je zastavte a řekněte jim, ať začnou opět od začátku a zopakují přesně to, co právě udělali. S prostorem a s časem ať přitom zachází naprosto stejným způsobem.

[3] Nechte je zopakovat prvních deset vteřin materiálu a na konec přidejte dalších patnáct vteřin nové otevřené improvizace.

[4] Znovu je zastavte. Vraťte se na začátek. Zopakujte vše, co máte, a přidejte další sekvenci otevřené improvizace.

[5] Znovu je zastavte. Sekvenci znovu zopakujte a přidejte další materiál. V celém procesu dále pokračujte.

[6] Cvičení vyzkoušejte se sedmi nebo s devíti účastníky. Mějte stejné požadavky: musí se naučit, jak v rámci improvizace spolu s ostatními účastníky na scéně koordinovat přesné opakování. Důležitým aspektem tréninku ÚHLŮ POHLEDU je naučit se mentálně uskládat každý okamžik, který se stane na scéně, a zároveň si zachovat schopnost vrátit tento okamžik zpět do slovníku improvizace.

Cvičení opakování napomáhá rozvíjení této dovednosti.

Improvizace 7. Začátek, prostředek, konec

[1] Skupina o libovolném počtu účastníků jde na scénu a zahájí OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU. Ti, kdo v této skupině nejsou, sledují ostatní. Kdokoliv z pozorujících může v okamžiku, který mu připadá vhodný, zvolat: „Konec!“ Toto zvolání improvizaci ukončí.

[2] Nová skupina improvizuje až do chvíle, dokud divák nezvolá: „Konec!“

Poznámka: Vzhledem k tomu, že délka improvizace je kontrolována vnější skupinou, je nasazení na scéně mnohem větší, a každý začátek,

střed a konec je zřetelnější a smysluplnější. Divák se učí rozpoznat moment, který určuje závěr (*džó—ha—kjú* najdete v jedenácté kapitole) a herec na scéně se učí zvýšené odpovědnosti ve využívání času.

Doplňková cvičení

Doplňkové cvičení 1.

Partnerská spolupráce prostřednictvím předávání váhy

[1] Toto cvičení může vykonávat jakékoliv množství účastníků. Je však dobré pracovat nejméně se šestnácti lidmi. Všem řekněte, ať se s *měkkým pohledem* pohybují po prostoru.

[2] Místo toho, aby účastníci procházeli prostorem mezi dalšími lidmi, ať přímo k někomu přistoupí a vytvoří dvojici.

Aniž by se ve dvojici domlouvali, učiní mezi sebou dohodu: jeden z dvojice předá tomu druhému svoji váhu, druhý ji přijme. Začněte odevzdáváním nebo přijímáním přesně deset procent váhy. I když vám není vůbec jasné, kolik je deset procent váhy, pracujte s přesností, jako byste věděli, kolik může být deset procent váhy člověka. Je také možné, aby váhu jednoho účastníka přijali dva lidé nebo více. (Jako vždy se snažte pracovat způsobem, který nezpůsobí bolest nebo zranění).

[3] Ve chvíli, kdy jste odevzdali nebo přijali deset procent váhy, nechte pracovat setrvačnost, která vám pomůže odpoutat se, a pokračujte v pohybu prostorem. Nevyhýbejte se kontaktu. Brzo se potkáte s někým dalším a učiníte tichou dohodu o tom, kdo váhu odevzdá a kdo ji přijme.

[4] S každým novým partnerem hledejte nové řešení, jak předat nebo přijmout váhu. Využívejte jiné části svého těla a hledejte nové přístupy. Ty by se měly zakládat na něčem jiném než na zvyku nebo zásadách slušného chování.

[5] Nyní zvyšte množství předávané váhy na dvacet pět procent. Sedmdesát pět procent nechte na zemi. To si vyžaduje větší přesnost a nová řešení toho, jak s někým vytvořit vztah. Se vzrůstajícím množstvím procent bude zřetelnější, že váhu jedné osoby mohou podepřít tři a více účastníků. Opět připomínáme, že aniž byste promluvili, hleďte spolu s každým novým partnerem nová řešení.

[6] Po nějaké chvíli zvyšte procenta na padesát. Polovina váhy těla zůstává na podlaze. Nevytvářejte napětí; snažte se nalézat plynulost. V přechodech ze situace do situace používejte setrvačnost.

[7] Pokuste se o sedmdesát procent.

[8] Nyní zkuste devadesát procent. Toto cvičení je poněkud obtížné, protože na podlaze zůstává jenom deset procent tělesné váhy účastníka.

[9] Nakonec předejte nebo zvedněte z podlahy sto procent váhy.

S každým novým partnerem hledejte nová řešení. Dovolte vzniknout partnerskému vztahu ve dvojicích, trojicích, čtveřicích, nebo větších skupinách. Vše udržujte v pohybu. Nakonec noste váhu po prostoru a při každém novém setkání vyhledávejte nová řešení.

[10] Nyní se rozdělte do dvou skupin. Skupiny tvoří dvě řady proti sobě, každá je na opačném konci prostoru. Vyzvěte účastníky, ať si vyberou osm určitých lidí z protější skupiny (nebo méně, pokud je v ní méně než šestnáct lidí), ať je studují, zapamatují si, jak vypadají, co mají na sobě, atd. Všichni zavřou oči a snaží se zapamatovat si všech osm lidí včetně detailů jejich vzhledu.

[11] Po chvíli, když má každý svých osm lidí uloženo v paměti, skupina otevře oči a začne unisono zpívat „aaaaaaa“ (dokud skupiny ještě stojí na opačných koncích místnosti, vyhraďte si pár minut na zkoušku zpěvu, později to bude rozhodující). Každý účastník může kdykoliv měnit výšku tónu, ale skupina by se měla pokusit udržovat harmonickou celistvost. Každý z účastníků je odpovědný za celkový shluk tónů, takže společný souzvuk je plný, rezonanční a melodický.

[12] Ve chvíli, kdy skupina začne společně zpívat, jí dejte signál, ať se každý její člen pohybuje směrem k jednomu z osmi lidí, které si zapamatoval. Účastník nepřestává zpívat, zvedá a nese napříč celým prostorem jednoho z osmi lidí. Po cestě z jedné strany na druhou se v každém okamžiku snaží nalézt rozdílný způsob, jak postavu nést. Účastníci mají v průběhu cvičení dovoleno zvednout postavu kdykoliv a na kterékoliv straně prostoru. Nikdo ale nemůže v průběhu cvičení zvedat účastníka, který stojí v centru místnosti. Nosič je odpovědný za partnerovu váhu a bezpečnost. Pokud malá osoba nese někoho velkého, může jí být poskytnuta pomoc. Pomocník ale nesmí započítávat tuto osobu do svých osmi, které má odnést (neza-

pomeňte všem připomenout, že mají ostatní nosit tak, aby se vyhnuli bolesti nebo zranění. Nejde o závody; nikdo by neměl pospíchat).

[13] Cvičení trvá tak dlouho, dokud každý z účastníků nepřenese za stálého zpívání svých určených osm lidí. Zpěv končí až s koncem přenášení. Skupina musí najít elegantní konec jak pro zpívání, tak pro přenášení.

Protože cvičení je poměrně namáhavé, připomeňte účastníkům, že se vzrůstající únavou se bude objevovat tendence přestat zpívat a soudržnost skupiny se ztratí. Vyzvěte je, ať se v takových okamžicích pokusí zachovat plný zvuk a harmonii s ostatními hlasy.

Poznámka: Toto cvičení zaměřené na rozvoj partnerství ukazuje, jak omezené rozhodovací možnosti máme, když zapojíme přímý fyzický kontakt. Aniž by používali slova, účastníci musí hledat nové cesty vzájemných setkání.

Dodatkové cvičení 2. **Cvičení na zpětnou vazbu**

[1] Rozdělte se do skupin po třech. Rozpočítejte členy skupiny na *první*, *druhé* a *třetí*. Zeptejte se všech *prvních*, po čem touží, po jakých vjemech dychtí, co potřebují. Ať požádají druhé a třetí, aby po dobu pěti minut udělali něco, co tyto potřeby uspokojí. (Mohou chtít cokoli, pokud se to netýká opouštění místnosti.) Může to být masáž zad, možná chtějí být zvednuti do výšky, nebo chtějí být opřívání či pochválení. Úkolem *prvních* není jenom požádat o to, co chtějí, ale také to otevřeně přijmout. Měli by být citliví k okamžiku, ve kterém je jejich touha uspokojena nebo pozměněna, a podle toho měnit své požadavky. *První* jsou jedinými, kdo mohou promluvit. *Druhým* a *třetím* je dovoleno promluvit pouze v případě, že je k tomu první vyzvou.

[2] Vyměňte se po pěti minutách. Nemluvte u toho. Nyní plní *první* a *třetí* z každé skupiny požadavky druhých.

[3] Po pěti minutách převezmou jejich místo *třetí*.

[4] Potom, co všichni tři účastníci z každé skupiny uspokojili svoje touhy, vyzvěte *první*, aby zavřeli oči. Nyní je na *druhých* a *třetích*, aby vzali nevidomé *první* na pětiminutovou cestu. Měli by je vést, aniž by použili ke kontaktu ruce. Cesta se musí odehrávat uvnitř místnosti a *první* během ní musí zažít určité pocity. V jednom bodě musí *první*

během cesty zažít pocit, že letí, v jiném bodě by měli být schopni svobodně a beze strachu běžet, aniž by se jich kdokoliv dotýkal. Po pěti minutách řeknete *prvním*, aby otevřeli oči. Měli by být překvapeni, kde se nacházejí.

[5] Aniž by kdokoli promluvil nebo diskutoval, vyměňte skupiny tak, že *druzí* zavřou oči a jsou vedeni prostorem *prvními* a *třetími*.

[6] Na závěr *první* a *druzí* vodí *třetí*.

[7] Když skončíte, řekněte všem dohromady, ať vytvoří kruh a sednou si do dřepu. Hlava je nakloněná dopředu, paty jsou na zemi. Ať všichni zavřou oči a pokusí se znovu prožít cestu, kterou právě vykonali.

Měli by svobodně vokalizovat pocity, které si zapamatovali. Vyzvěte každého z nich, aby popsal zážitky ze své cesty. Pravděpodobně zmíní slova jako *dezorientace* nebo *létání*, *důvěra*, *napětí*, nebo *dobrodružství*. Zdůrazněte, že to jsou klíčová slova *zpětné vazby*.

Poznámka: Toto cvičení zavádí do tréninku ÚHLŮ POHLEDU funkci *zpětné vazby*. Výše jsme hovořili o důležitosti rovnováhy mezi *dopřednou* a *zpětnou vazbou* (4. kapitola, strana 42). Účastník není odpovědný pouze za vazbu dopřednou, tj. za energii, která směřuje ven a je projevem velkorysosti a vnímavosti ke skupině, k publiku a k dramatickému oblouku celé akce. Každý účastník musí také nechat sám sebe přijímat a fyzicky zakoušet výsledné pocity, které akce vyvolává. Tento příjem se nazývá *zpětná vazba*. *Zpětná vazba* se nedá ani předstírat, ani nařít. *Zpětná vazba* je bezprostřední.

Vzpomeneme-li si například na herce Alana Cumminga, který hrál na Broadwayi konferenciéra v *Kabaretu*, všichni si většinou pamatujeme, s jak nakažlivým potěšením hrál. Do divadla chodíme nejenom proto, abychom sledovali příběh, ale také kvůli tomu, abychom se vcítili do hercova vzrušení a prožitku fikce. Jako publikum se zavěsíme na hercovy zážitky: herec je někde v prostoru jako astronaut, který nás veze na výlet do vesmíru.

Při cvičení *zpětné vazby* je důležité otevřít všechny své smysly a vnímat prožitky, které cesta přinesla. Předmětem cvičení nejsou pouze správné prostorové vztahy nebo pohyb ve správném tempu. Cvičení se zabývá bezprostřední fyzickou zkušeností vyprovokovanou ÚHLY POHLEDU. Na závěr musí být herec schopen se o tuto zkušenost veřejně podělit.

ČTYŘI PODOBY ENERGIE

Každý herec má neustále k dispozici čtyři podoby energie:

HORIZONTÁLNÍ ENERGIE. Propojuje jednoho herce s druhým a se světem kolem nich. V prvních hodinách tréninku ÚHLŮ POHLEDU se objevuje sklon příliš se do této horizontální energie pokládat.

VERTIKÁLNÍ ENERGIE. Spojuje herce s přírodou a s vesmírem. Herec se stejně jako strom stává přímkou, která spojuje nebe se zemí. Tato energie se dole dotýká země a nahoře nebe. Spojuje herce s nezměrností vesmíru.

TĚŽKÁ ENERGIE. Je to mladá, hřmotná, viditelná, syrová energie. Mlátí sebou o zdi a působí dojmem, že nikdy nezahyne. V průběhu prvních tréninků ÚHLŮ POHLEDU je nejpřístupnější energií.

LEHKÁ ENERGIE. Je mnohem těžší ji kultivovat. Je vyspělá a křehká. Čím více se odehrává uvnitř, tím méně je viditelná navenek.

Tyto energie je možné v těle cíleně a obratně vyrovnávat. Hrají-li spolu například dva herci vypjatou scénu a jsou blízko u sebe, mají sklon používat příliš mnoho horizontální energie, a zapomínat na vertikální. Herci se hodně koncentrují jeden na druhého a může se jim stát, že zapomenou na diváky. Ve chvíli takové blízkosti se v kontrastu k této superhorizontální energii snažte zintenzivnit energii vertikální. Vyžaduje to zvýšené vědomí vztahu k vertikálnímu prostoru. Výsledkem bude vyrovnání energií, které bude zprvu vnitřní, ale obvykle také způsobí i viditelný posun navenek. Hrajeme-li scény osamocení, máme podobně zvýšenou tendenci k užití vertikální energie. V takovém okamžiku se pokuste zintenzivnit energii horizontální.

VZTAH

V rámci našeho zkoumání divadla jako horizontálního a vertikálního prostoru je také zajímavé se zeptat: „Komu tady hraji?“, „Pro koho

hraji?“ V dějinách světového (západního) dramatu se základní vztah herce na scéně několikrát proměnil. Při značném zjednodušení rozlišujeme pět základních typů vztahů.

K BOHŮM. Ve starověkém Řecku a Římě mluvili herci přímo ke kamenným sochám, které byly umístěny vysoko nad diváky. Každý divák byl doslova uvězněn v centru dramatického vztahu mezi člověkem a bohem.

KE KRÁLOVSKÉ RODINĚ. V době renesance a ve vrcholném období dvorního divadla hráli herci k centrálně posazené královské rodině, která obvykle seděla na balkóně. Sice ne tak vysoko jako bohové, ale přesto nad hlavami davu.

K DIVÁKŮM. Od devatenáctého století měli herci stále více odvahy hrát dopředu, do běžného publika a pro něj. To vyvrcholilo takovými formami oblíbené zábavy, jako byly hudební komedie a kabaret.

K JINÝM HERCŮM. S příchodem naturalismu a takových dramatiků, jako byli Ibsen a Čechov, se herci začali obracet jeden na druhého. Zrodila se čtvrtá stěna, která vládne divadlu až do dnešních dnů.

K NIČEMU. Se zjevením Samuela Becketta se hercův vztah obrací k prázdnotě a nicotě. Zaměření vztahu se přesunuje od vesmírného k lidskému, k existenciálnímu. Je to bezútěšný a zvláštní vztah.

V duchu postmodernismu se cítíme svobodní rozhodnout se pro kterýkoliv vztah z historie divadla, který považujeme za užitečný. Divadlo dvacátého prvního století vedle sebe v rámci jedné inscenace často volně řadí několik typů vztahů.

Kapitola 8

Práce s hudbou

V tréninku ÚHLŮ POHLEDU přináší práce s hudbou nové možnosti. Hudba by se neměla objevit dříve, než byly jednotlivé ÚHLY POHLEDU zvládnuty a propojeny. V divadle je hudba nesmírně silným a svůdným prvkem. Zabývat se hudbou dřív, než byly jednotlivé ÚHLY POHLEDU dokonale zažity, by bylo v určitém smyslu příliš velkým pokusem. Je to prvek příliš silný a příliš stimulující. Pokud hudbu uvedeme ve správný čas, stává se bránou k inspiraci, ke zvyšování napětí a k dalším podnětům.

Použijete-li hudbu, je to jako byste přivedli na scénu nového herce. Každý jedinec či skupina se teď musí vypořádat se smyslem pro čas *jiného umělce*. Musí se tomu přizpůsobit a zapojit do hry. Hudba je partnerem. Je ovšem také velikým darem, protože vede k rozšiřování možností.

STAVEBNÍ KAMENY PŘÍPRAVY

Hudbu můžete v hodinách používat dvěma způsoby: buď živě, nebo z nahrávek. V každém případě hudbu vždy kontroluje člověk. Někdo, kdo je součástí skupinové práce na ÚHLECH POHLEDU a určuje výběr, trvání každé skladby, její hlasitost atd. Rozhodující je, že tato osoba sleduje a poslouchá vše, co právě probíhá v místnosti, a reaguje na to. Je zde od toho, aby jako dobrý dýdžej inspirovala, podněcovala, udržovala oheň žhavý. Někdy to znamená udávat tempo, jindy zase nechat skupinu pracovat v naprostém tichu.

Předpokládejme, že v následujících cvičeních budete používat nahranou hudbu. Reprodukční zařízení bude obsluhováno buď učite-

lem, nebo režisérem či zvukařem. Je jedno, jestli používáte zvukařský pult nebo přenosný přehrávač. Rozhodující je, aby zvukový systém vydával tak silný zvuk, že ho skupina v jakékoliv části prostoru dobře slyší. Malý přenosný přehrávač nebude fungovat ve velkých prostorech jako je tělocvična nebo taneční sál. Dáváme přednost práci se systémem, který umožňuje rychlý přechod z jedné hudby do druhé, aniž bychom hudbu museli vypnout a znovu zapnout. Můžete také pracovat se dvěma nezávislými systémy, jako jsou dva přehrávače, jeden kazetový magnetofon, jeden CD přehrávač atd.

Tímto způsobem můžete přepnout z jedné hudby na druhou a připravit si něco nového na prvním přehrávači, zatímco ten druhý stále hraje.

Pokud máte pouze jeden zdroj, je důležité proměňovat způsob zapínání a vypínání hudby. Způsob střídání ticha a hudby nesmí být předvídatelný. V jednom případě můžete hudbu pomalu ztišovat, ve druhém ji rychle vypnout; můžete například nechat delší dobu ticho a z ničeho nic hlasitě pustit hudbu nebo ji nepozorovaně vrátit zpět.

Když během tréninku ÚHLŮ POHLEDU pustíte nějakou skladbu, první, co zjistíte, je, že se skupina okamžitě začne hýbat podle této hudby. Ztrácí se tak princip otevřenosti a nepředvídatelnosti. Skupina začne *na hudbu* tančit. Místo aby její členové byli svobodní, jsou uvězněni.

Hudba obsahuje mnoho složek, které mohou pohyb diktovat, namísto toho, aby jej motivovaly nebo podněcovaly.

TEMPO. Pustíte-li skladbu, která bude pomalá, lidé se budou pohybovat pomalu. Bude-li hudba rychlá, také oni se budou hýbat rychle. Stejná pravidla platí i pro následující aspekty hudby.

RYTMUS. Pustíte-li valčík, účastníci budou zdůrazňovat buď první, těžkou, nebo také každou třetí dobu.

HARMONIE. Pokud pustíte harmonický chorál, skupina bude vytvářet zaoblené krásné tvary. Pusťte něco disharmonického a práce bude rozervaná a agresivní.

DYNAMIKA NEBO HLASITOST. Pustíte-li něco tichého, skupina začne vytvářet malé věci, naproti tomu u hlasité skladby bude skupina vytvářet něco velkého. Tento princip alespoň zpočátku nikdy nezklame.

Příčinné vztahy mezi hudbou a pohybem jsou přirozené. Pohyb i hudba vznikají organicky, tryskají z intuice a vrozeného tělesného rytmu. Jsou také hluboce asociativní a vyvěrají z nesmírné a (pravděpodobně) napůl nevědomé zásobárny kulturních představ. Jsme pevně spoutáni jak instinkty, tak asociacemi, které v průběhu let pravděpodobně otupěly v neuvědomělé zvyky. Zapojování hudby do tréninku ÚHLŮ POHLEDU je další cestou k rozšíření vědomí jejich vzorců, tedy k zvyšování schopností jedince rozhodovat se, a tedy také k rozšiřování škály působnosti.

Stát se zpočátku otrokem hudby není vůbec nic špatného, pokud jsme schopni si to uvědomit. Při práci s hudbou ovšem naším úkolem není stát se jejím vězněm. Hudbu chceme používat jako odrazový můstek, který otevře naše možnosti. Prvním krokem k tomuto rozšíření je vědomí nejrůznějších omezení. Těmito omezení se ovšem často nemůžeme vyhnout, protože hudba je jedním z nejmocnějších uměleckých prostředků.

Cvičení 1. Do a proti

Skupina začne chodit po prostoru. Řekněte členům skupiny, ať nechají svoji chůzi formovat hudbou, kterou pustíte. Vyberte takovou hudbu, která bude mít zřetelné tempo i rytmus: pochod, techno, chorál atd. Skupina začne hudbě nevyhnutelně přizpůsobovat krok, v některých případech začne hudbu dokonce ilustrovat nebo předvádět své představy o ní (možná začne pracovat i s TVAREM a GESTEM). Vyzvěte účastníky, ať si toho povšimnou a dále se pohybují *proti* tempu a rytmu. Ať se pohybují *kontrapunktu*.

Pokud je to třeba, připomeňte jim, ať pouze chodí. Řekněte jim, že v jejich současném slovníku nic kromě chůze neexistuje; mají dovoleno chodit rychle, pomalu, nebo hodně rychle. Mohou však pouze chodit. Ve vztahu k jedné skladbě zkoumejte pět nebo šest různých temp chůze. Touto cestou se velice jednoduše zkusíme osvobodit od otrocké závislosti na hudbě.

Cvičení 2. **Začínáme s hudbou**

Další možností, jak uvést hudbu, je začít lekci skladbou, která doprovází rozcvičku. Rozcvičkou může být cokoli, od pozdravů slunci (popsáno ve čtvrté kapitole, cvičení druhé) až po všeobecné neformální protahování. Když skupina rozcvičku skončí, řekněte jí, ať se volně pohybuje po prostoru. Hudbu dál nechte puštěnou. K tomuto cvičení se nejlépe hodí jemná a poměrně stabilní skladba, něco jako klasické adagio nebo instrumentální New Age. Přidejte vědomí **PROSTOROVÝCH VZTAHŮ**. Dále **KINESTETICKOU ODPOVĚĚ**, **TEMPO**, **TRVÁNÍ** a **OPAKOVÁNÍ**. Skupina bude přirozeně pracovat s hudební látkou, ale také s různými proměnami tempa.

Poznámka: Pokud dělá skupina přesně to, co nařizuje hudba, vypněte ji. Skupina je jejím působením svázána. Její členové si musí uvědomit, že byli přistiženi v ne zcela bdělém stavu. Dejte skupině čas, aby se vrátila k jednoduchému pohybu v tichu (s vědomím **TEMPA**, **TRVÁNÍ**, **KINESTETICKÉ REAKCE**, **PROSTOROVÝCH VZTAHŮ** a **TOPOGRAFIE**), pak teprve přidejte novou skladbu.

Konečným cílem není pracovat výhradně *do* nebo *proti*, ale *s* hudbou. Ve shodě s hudbou. V průběhu práce s hudbou o ní začnete přemýšlet jako o jevištním partnerovi, jako o dalším členu týmu. Jeho úkolem je ovlivnit vás a dojmout. Vaším úkolem je tomu být otevřen. Přemýšlejte o tom stejně jako o architektuře. Je to něco, s čím si můžete hrát, tančit s tím, v jednom okamžiku obejmout, v jiném ignorovat. Ano, můžete hudbu ilustrovat, ale můžete s ní také bojovat, mít k ní poznámky, flirtovat s ní a oslavovat ji.

Konečným cílem je vytvořit jak pro performery, tak pro publikum dojem, že hudba vychází z těl herců – *tak* to musí být organické a celistvé.

Cvičení 3. **OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU bez rytmu**

Vyberte skladbu, která je relativně abstraktní nebo má silnou atmosféru, je hodně strukturovaná, ale neobsahuje skoro žádný rytmus (například ambiente nebo New Age). S touto hudbou cvičte **OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU**. Skupina si zvykne hudbu poslouchat, aniž by se jí

nechala manipulovat. Stane se tak proto, že pracujete se zvukem, který je současný, ale nedominuje mu rytmus.

Cvičení 4. **OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU a rytmus**

Vyberte hudbu podobnou té, kterou jste použili v prvním cvičení, ale tentokrát se silným, opakujícím se rytmem. Na tuto hudbu vykonávejte **OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU**. Povzbudte skupinové vědomí **TEMPA**, **TRVÁNÍ** a **KINESTETICKÉ ODPOVĚDI** tak, aby se účastníci nesoustředili pouze na hudbu a v důsledku toho nezapomněli na **ÚHLY POHLEDU**. Vyzvěte je, aby pracovali s větším množstvím variací a momentů překvapení tak, jak to objevili v předchozím cvičení, když ještě hudba nebyla natolik svazující.

Cvičení 5. **Hudba a téma**

Pro práci v prostoru vyberte menší skupinu ideálně tří až šesti jednotlivců. Ať si každý z nich najde výchozí pozici, takovou, která je **PROSTOROVĚ** a **ARCHITEKTONICKY** silná. Pak ať zahájí **OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU**. Krátce po začátku pusťte hudební skladbu. Řekněte účastníkům, ať pracují s hudbou jako s *tématem* a *inspirací*. Měli by se nechat hudbou oslovit a vytvořit svět svého vlastního představení. Měli by se jí nechat vést ke specifickému **GESTU** a k částečnému užití **ARCHITEKTURY**. Jedná se o ekvivalent vstupu tématu do **OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU** (Viz třináctá kapitola, část cesta od **KOMPOZICE** ke hře, zejména tematicko-kompoziční cvičení, které v této kapitole najdete.) Měli byste vybrat takovou hudbu, která je specifická a probouzí představivost: mechanické piano, které vyvolá představu dětství a cirkusu, vojenský pochod, který provokuje představu vojenského výcviku nebo války, hudba ze spaghetti westernu, charleston, psychedelická skladba na kytaru nebo sitár ze šedesátých let, atd.

Cvičení 6. **Hudba a kontrapunkt**

Malá skupina (od tří do šesti jednotlivců) pracuje v **OTEVŘENÝCH ÚHLECH POHLEDU**. Jejich úkolem je jít *proti* hudbě; pokud je hudba uklid-

ňující, měli by pracovat agresivně, je-li pomalá, účastníci se pohybují rychle, naopak s rychlou hudbou pracují pomalu, atd. Hudbu často střídejte.

Schopnost žonglovat. Podstatou těchto cvičení je, aby účastníci udrželi pozornost ke skupině a nezačali s hudbou pracovat každý jako sólista. Cílem je vytvořit rovnováhu obsahu ÚHLŮ POHLEDU s obsahem hudby. Pokud převládne hudba, hned ji vypněte a v průběhu cvičení skupině připomeňte, ať ve své práci vycházejí jeden z druhého. Zopakujte tyto věty: „Setrvejte s ÚHLY POHLEDU!“, „Naslouchejte jeden druhému!“, „Soustřeďte se jeden na druhého!“

Jak už bylo řečeno v páté kapitole, zapojování jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU by se dalo přirovnat k výuce žonglování. Zpočátku jsme schopni udržet ve vzduchu dva míčky. Pokračujete-li v tréninku, dokážete udržet tři, potom čtyři, a tak dále. Hudba je dalším míčkem ve vzduchu. Text bude dalším (v příští kapitole). Přidat hudbu tak, aby nám nespadol ani jeden z míčků, vyžaduje trénink. Hudba by neměla nikdy existovat na úkor individuálních ÚHLŮ POHLEDU. Měla by se přidat až ve chvíli, kdy je skupina schopna žonglovat s dostatečným množstvím míčků najednou s dostatečnou lehkostí, takže nový prvek nesníží vědomí individuálních ÚHLŮ POHLEDU. S největší pravděpodobností vám jeden nebo dva míčky spadnou. Nic se neděje. Míčky zvedněte, začněte znovu, najděte svůj rytmus, přidejte hudbu.

Cvičení 7. Zvyšování vkladu do hry

Pusťte ambientní hudbu a začněte OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU. Změňte hudbu na jinou, která obsahuje nějaké drobné události: zastavení, změnu, malou explozi. Ve chvíli, kdy si skupina na hudbu zvykne a chová se k ní, jako by byla dalším hercem v prostoru, zvyšujte prostřednictvím hudebního výběru svůj vklad do hry: [1] přepněte na výrazně dramatickou skladbu; [2] měňte hudbu v intervalech, které nejdou předem odhadnout; [3] skákejte z jednoho stylu do naprosto opačného; [4] pusťte zároveň dvě skladby, pracujte s extrémny a vyzvěte skupinu, aby dělala totéž.

Cvičení 8. Zvuky ticha

Poté, co jste po určitou dobu pracovali s hudbou, se vraťte k OTEVŘENÝM ÚHLŮM POHLEDU v tichém prostoru. Upozorněte na to, že ticho je vlastně plně zvuků, i když nejsou slyšitelné nebo potřebně zesílené. Pracujte na základě těchto zvuků. Přemýšlejte o nich jako o hudbě, která je vaším partnerem v ÚHLECH POHLEDU. Naslouchejte – zapracujte zvuk těl, skřípění podlahy, zatroubení auta z venku, sirény atd.

Dodatková cvičení pro práci s hudbou

Dodatkové cvičení 1.

Zapojte skladbu, která obsahuje také mluvený text, a vyzvěte skupinu, ať pracuje jak na základě hudby, tak i mluveného textu. Pokud vykonáváte toto cvičení potom, co jste již pracovali s mluveným slovem, vyzvěte skupinu, aby se pohybovala a mluvila na základě nahrávky. Aby vytvářela její ozvěnu, odpovídala na ni a přetvářela ji.

Dodatkové cvičení 2.

Vyberte tematicky zaměřenou skladbu nebo hudbu jasně daného hudebního žánru. Určete skupině scénu nebo charaktery postav, popřípadě obojí. Začněte s OTEVŘENÝMI ÚHLY POHLEDU. Nechte skupinu pracovat proti zdi, s konkrétními dveřmi, nebo v rohu. Přidejte zadání pro scénu – alej, bar nebo noční silnice. Dále stanovte téma, jako například filmový horror, a k tomu zahrajte cool-jazzovou skladbu z padesátých let či přímo hudbu z filmového horroru.

CO JSME SE NAUČILI PŘI PRÁCI S HUDBOU

– Při poslechu hudby se můžete poučit jak z kompozice, tak z jejího přednesu. Způsob, jakým hraje Bacha Glenn Gould, je výrazně odlišný od způsobu, jakým ho hraje Keith Jarret. Stejně noty a dva různé světy.

– Hudba může umrtvovat. Nedávno jsme sledovali lekci ÚHLŮ POHLEDU, ve které instruktorka použila hudbu (svoji oblíbenou skladbu pop music) a nechala ji puštěnou po dobu tří až čtyř minut. Byla to stejná chyba, jako kdyby se skupina napojila na jednu aktivitu nebo tempo, bez šance dosáhnout změny. Nedostatek změny skupinu uspával. Skupina pracovala s ÚHLY POHLEDU správně, ale působila dojmem, jako kdyby měla automatického pilota. Spolehlivost hudby performery ukolébává. Pokud jsme my sami během ÚHLŮ POHLEDU dýdžejem, musíme si být nejvíce vědomi TRVÁNÍ. Jak dlouho a jak krátce setrváte u jedné hudební skladby? Znovu připomínáme, že TRVÁNÍ se zabývá tím, jak dlouho v něčem setrváte (v tomto případě jde o hudební skladbu), aby mohlo něco vzniknout, aby se rozvinul moment divadelní akce. Nesmí to ale trvat tak dlouho, že vše začne usínat anebo odumírat.

– Slavné nebo současné melodie pop music nejsou pro práci příliš vhodné. Výjimku tvoří rozcvička ve formě aerobiku nebo velmi krátké hudební vstupy. Písničky, které skupina zná (a bude si je zpívat k tanci) jsou obvykle nejvíce omezující.

– Pro rozdílné úrovně ÚHLŮ POHLEDU jsou také vhodné rozdílné skladby. Všeobecně řečeno je dobře postupovat od nejkldnější po nejrušnější.

Hudba pro základní úroveň ÚHLŮ POHLEDU

Používejte skladby, které nemají text, ale mají silnou atmosféru, jsou ambientní, obsahují opakující se motivy a jsou otevřené.

Will Ackerman
Cirque du Soleil
Philip Glass
Henryk Górecky
gregoriánský chorál
John Hodian
Wim Mertens
Michael Nyman
Penguin Cafe Orchestra
Rachel's

Steve Reich

Adagia (viz Adagio pro smyčce Samuela Barbera, Čtvrtá symfonie Gustava Mahlera, Pavana pro mrtvou infantku Maurice Ravela)

Hudba pro střední úroveň ÚHLŮ POHLEDU

Skladby, které vyvolávají čas, místo, představu, žánr.

Johann Sebastian Bach
Carla Bley
John Lurie
Wolfgang Amadeus Mozart
Arvo Pärt
Astor Piazzola
Tom Verlaine
Tom Waits
Big band Swing (Cab Calloway, Tommy Dorsey, Glenn Miller)
Country (Johnny Cash, Patsy Cline, Hank Williams)

Hudba pro pokročilou úroveň ÚHLŮ POHLEDU

Přidejte hudbu, která je nestálá, nepředvídatelná, extrémní, pozornost strhující.

Ludwig van Beethoven
Heiner Goebbels
György Ligeti
Gustav Mahler
Einstürzende Neubauten
Arnold Schoenberg
Igor Stravinský
Anton Webern
John Zorn

Začínáme mluvit

S hromaděním jednotlivých prvků při tréninku ÚHLŮ POHLEDU nastává čas určený lidskému hlasu. VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU se zaměřují na hlas podobně jako FYZICKÉ ÚHLY POHLEDU na pohyb. Například tím, že zvyšují vědomí čistého zvuku separovaného od psychologických a jazykových významů. Místo toho, abychom slyšeli pouze to, co určité slovo znamená, začneme se zaměřovat na jeho zvuk, na to, jak dané slovo zní, jakou informaci zvuk sám o sobě obsahuje, a jaký má výraz.

Je nutno dodat, že zdrojem omezení fyzických schopností a zúženého hlasového rozsahu herce jsou velice často návyky a strach. VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU zvětšují hlasový rozsah a dodávají odvalu k využití radikálnějších a dynamičtějších možností hlasu.

VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU umožňují k hlasovému potenciálu zaujmout odvážné postoje, protože jsou založeny na svobodě, kontrole a připravenosti reagovat na podněty. Jako nástroje hereckého tréninku mohou ÚHLY POHLEDU hrát při kultivaci hlasové virtuozity neocenitelnou roli.

Během zkoušení hry se v čase vyhrazeném VOKÁLNÍM ÚHLŮM POHLEDU nabízí šance pohrát si s textem nepsychologickým způsobem. To pro scénickou práci otevírá bohaté možnosti. Proměny hlasu mohou změnit význam slov a jejich dopad.

VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU jsou od FYZICKÝCH mírně odlišné (nepracujeme zde například s TOPOGRAFÍ).

Pracujeme-li s VOKÁLNÍM ÚHLY POHLEDU, používáme TEMPO, TRVÁNÍ, OPAKOVÁNÍ, KINESTETICKOU ODPOVĚď, TVAR, GESTO, ARCHITEKTURU, TÓN, DYNAMIKU, ZRYCHLENÍ/ZPOMALENÍ, BARVU a TICHU. Tyto ÚHLY PO-

HLEDU by měly být uváděny odděleně. Tím, že budeme rozvíjet každý z ÚHLŮ POHLEDU zvlášť, docílíme toho, že si účastníci tréninku zřetelně uvědomí potenciál hlasových nástrojů. Platí to jak pro ty, kdo mluví, tak i pro ty, kdo poslouchají.

PŘEDSTAVUJEME JEDNOTLIVÉ VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU

Začínáme sólem

Každý účastník nejprve pracuje sám. Najde si v prostoru místo, kde se může co nejlépe soustředit na svůj hlas a zvuk. Vyzvěte každého z nich, ať vytvoří trojslabičné slovo v umělém jazyce, například „bam–bing–beng“, „ju–pí–jou“ atd.

Cvičení 1. TÓN

[1] Začněte intonovat tři slabiky svého slova na nejnižším možném tónu. S každým opakováním slova zvyšujte o stupínek tón. Cvičení je u konce, když intonujete slabiky na nejvyšším možném (avšak stále bezpečném) tónu svého rozsahu.

[2] Pracujte individuálně a zkoušejte měnit tón každé slabiky vašeho slova. Zkoušejte kombinace tónů, například takto: nízký/nízký/vysoký, nebo velmi vysoký/velmi vysoký/středně nízký atd. Pokuste se vytvořit co nejvíce možných kombinací.

Poznámka: Toto cvičení zvyšuje pozornost vůči zažitým představám o našem intonačním rozsahu, a posiluje schopnost tento rozsah překročit. Totéž platí pro následující cvičení ve smyslu rozšíření dynamické škály a i rozsahu tempa každého performerera.

Cvičení 2. DYNAMIKA

[1] Začněte co nejtisším (skoro neslyšitelným) opakováním svého slova. S každým jeho opakováním o stupínek zvyšujte hladinu zvuku. Cvičení je u konce, když opakujete své slovo co nejhlasitěji, ale stále kontrolovaně.

[2] Nyní experimentujte se změnami hlasitosti každé slabiky svého slova, například nahlas/ téměř neslyšně/středně nebo tiše/nahlas/ tiše, a podobně.

Cvičení 3. **TEMPO a TRVÁNÍ**

Zopakujte stejnou formu jako v předcházejících cvičeních, nyní se však soustředíte na TEMPO. Od nejpomalejšího možného tempa postupujte k nejrychlejšímu. Pak tempo a trvání na každé slabice proměňujte.

Cvičení 4. **BARVA**

Experimentujte se svým slovem tak, že budete k tvorbě zvuku využívat různých fyzických rezonátorů, např. nosu, břicha, hrdla atd. Zvuky míchejte a sestavujte k sobě stejně jako v předchozích cvičeních.

Cvičení 5. **TVAR**

[1] Vyzvěte účastníky, aby pracovali i nadále individuálně a přizpůsobili samohlásky a souhlásky svého slova tak, že z něj vznikne slovo, které má *zaoblený* tvar. Které zvuky se zdají být *zaoblené*? Proč? Které naopak nejsou? Nyní změňte slabiky tvořící umělé slovo na jiné slovo, které je svými tvary *lineární* nebo *drsné*.

[2] Slabiky mezi sebou zaměňujte a spojujte, stejně jako před tím.

[3] Přemýšlejte o slově, které je ve smyslu tvaru určitým způsobem *zaoblené*, *měkké*, *tekuté* nebo *specificky ostré*, *špičaté* či *úderné*. Vyslovte každé z těchto slov nahlas.

Cvičení 6. **GESTO**

Stejně jako ve FYZICKÝCH ÚHLECH POHLEDU, také v ÚHLECH POHLEDU VOKÁLNÍCH rozlišujeme GESTO CHOVÁNÍ a VÝRAZOVÉ GESTO. Naučíme se tvořit VOKÁLNÍ GESTA, tedy zvuky s jasným začátkem, středem a koncem. Nejde o slova, která jsou specificky jazykově určena.

Expresivní. Každý jednotlivec vytvoří řadu VÝRAZOVÝCH VOKÁLNÍCH GEST. Jsou to zvuky, které nepatří do našeho každodenního života, ale vyjadřují abstraktnějším způsobem stav bytí, pocit nebo myšlenku. Jaké je například VOKÁLNÍ GESTO, které vyjadřuje zármutek? (Ověřte si, že rozlišujete mezi GESTEM CHOVÁNÍ pro zármutek, čímž může být zvuk vzlyku nebo nářku, a GESTEM VÝRAZOVÝM, kterým může být prodloužené „úúúúúú“, na které navazuje hluboké „aaaaa.....ach“.) Jaké by bylo VÝRAZOVÉ GESTO, které vyjadřuje svobodu? Teror? Co takhle VÝRAZOVÉ GESTO, které je vyjádřením rovnováhy? Spravedlnosti? Domova?

Chování. Stejně jako FYZICKÉ ÚHLY POHLEDU jsou i VOKÁLNÍ GESTA CHOVÁNÍ vyjádřením odpozorovaného každodenního života, ať v soukromí, nebo na veřejnosti. Toto gesto nás informuje o charakteru dané osoby, jejích podmínkách v prostoru a čase. Vyjadřuje rovněž specifický význam a záměr.

[1] Vytvořte řadu VOKÁLNÍCH GEST CHOVÁNÍ, která denně dělají lidé kolem vás, na ulici, v autobuse, v metru atd. Takovými gesty mohou být odkašlávání, polykání, vzdechy, nebo kýčání.

[2] Vytvořte řadu VOKÁLNÍCH GEST CHOVÁNÍ, která informují o počasí (drkotání zuby), o zdraví (kašlání) nebo o věku (dýchavičnost).

[3] Vytvořte řadu VOKÁLNÍCH GEST CHOVÁNÍ, která informují o charakteru a o vystupování, například skřípání zuby, neustálé brebentění, nebo jemné pohvizdování.

[4] Vytvořte také řadu VOKÁLNÍCH GEST CHOVÁNÍ, která obsahují myšlenku nebo záměr. Nepoužívejte však slova. Takovými gesty jsou například významné hlasité odkašlání „ehm, ehm“, nebo „tsss, tsss“ jako výraz důtklivého zasténání vyjadřující potěšení.

Cvičení 7. **Architektura**

Vraťme se k trojslabičnému umělému slovu. Opakovaně ho použijte v různých hlasitostech tak, aby zkoumalo prostor, ve kterém pracujete. Je to naprosto stejné, jako když zvukař nebo zpěvák stojí na scéně a tleskáním zjišťuje, jakou má prostor akustiku. Zkoumejte rohy, stěny, jejich rozdílné textury, materiály, vzdálenosti, předměty atd.

Pokračujeme ve skupinách

Cvičení 8. OPAKOVÁNÍ

[1] Skupina sedí v kruhu. Dva účastníci vstoupí do jeho středu. Osoba A je vedoucí, osoba B opakuje. Osoba A pomocí umělých slov expresivním způsobem vytvoří řadu zvuků obměnou tónu, dynamiky, tempa a trvání. Osoba B po ní přesně opakuje.

[2] Pokračujte stejně jako v předchozím cvičení, s tím rozdílem, že osoba B v průběhu přesného opakování změní jeden ÚHEL POHLEDU. Začněte s opakováním tónu (vysoko nebo nízko), ale změňte dynamiku (potichu nebo nahlas).

Je-li například slovo osoby A „X–Y–Z“ a ona to říká tak, že X je vysoko a tiše, Y vysoko a tiše, a Z nízko a nahlas, osoba B může opakovat tón, ale změnit dynamiku doplněním X vysoko a nahlas, Y vysoko a nahlas, Z nízko a potichu. Pokračujte tak dlouho, dokud je osoba B schopna odpovídat spontánně a hravě.

[3] Postupujte stejně jako v předchozím cvičení, s výjimkou toho, že osoba B přesně opakuje dynamiku, ale mění výběr tónu. Později můžeme cvičení doplnit další kombinací VOKÁLNÍCH ÚHLŮ POHLEDU (např. zopakujte tón a dynamiku, ale změňte tempo, atd.)

[4] Vyměňte si role. Nyní B vytváří zvuky, A je opakuje.

Cvičení 9. KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ, TICHŮ a další

Čtyři účastníci sedí se zavřenýma očima ve středu kruhu. Každý z nich si podle uvážení vedoucího vybere buď slovo umělé, nebo nějaké slovo s konkrétním významem. Vedoucí může také skupině slovo nebo větu zadat. Tím, že jednotlivec ztratí právo volit si z velkého množství slov, a plně se zaměřuje na stimulaci, která přichází od ostatních, se může koncentrovat nikoli na to, *jaký zvuk* vytváří, ale *kdy* ho tvoří. Načasování je určeno KINESTETICKOU ODPOVĚDÍ na zvuky ostatních.

Poznámka: Toto cvičení je těsnou paralelou k práci s DRAHAMÍ u FYZICKÝCH ÚHLŮ POHLEDU. V obou těchto cvičeních je slovník omezen (předem zvolené slovo nebo vybraná věta), pracuje se v malých skupinách. Účastník se vzdává veškerých řídicích činností a dává

přednost jednoduché přímé reakci na vnější impuls, v tomto případě na zvuk. Tak jako funguje nehybnost ve FYZICKÝCH ÚHLECH POHLEDU, zde funguje ticho. Účastníkům by se mělo připomínat, aby s důvěrou zapojili ticho aktivním a kreativním způsobem, spíše než pasivně. Ve chvíli očekávání se tak ticho stává méně pasivním prvkem než expresivní zvukové pole.

DALŠÍ KROK

Zapojení dialogu

Cvičení 1. Mluvení a dýchání

[1] Rozdělte účastníky do dvou skupin A a B. Posadte je tak, aby seděli proti sobě v kruhu. Zadejte část dialogu, který si účastníci mohou na místě zapamatovat. V ideálním případě by text měl být šest až dvanáct řádek dlouhý, stručný, a významově otevřený. Zde uvádíme příklad dialogu Sáry a Richarda ze hry Harolda Pintera *Milenec*.

A: *Richard?*

B: *Hmmm?*

A: *Myslíš na mě vůbec někdy... když jsi s ní?*

B: *Jenom trochu. Ne moc. Bavíme se o tobě.*

A: *Ty s ní o mě mluvíš?*

B: *Občas. Baví ji to.*

A: *Ji to baví?*

B: *Hmm.*

A: *Jak... o mně mluvíš?*

B: *Citlivě.*

Skupina A i skupina B se nejprve jako sbor naučí text akumulací metodou. Postupně přidávají k naučenému textu řádek po řádku. Nechte například všechny ze skupiny A říct společně „Richard?“, potom všechny členy skupiny B řádku „Hmmm?“. Vraťte se na začátek, zopakujte tyto dvě řádky a přidejte „Myslíš na mě vůbec někdy...“ a tak dál. V průběhu toho, jak se učí text, se mohou také učit

dýchat, když mluví jejich partner. Například mluví-li A, členové skupiny B se nadechují, a naopak, když mluví B, nadechují se A.

[2] Vyzvěte jednoho člena skupiny A a jednoho ze skupiny B, aby řekli celý text se zvýšenou pozorností k tomu, co vytváří ten druhý. Potom, co dvojice odříkala celý text, ji nechte text zopakovat jiným způsobem. Pak vyzvěte stále stejnou dvojici, aby se úkolu chopila dalším, zcela odlišným způsobem.

V tomto konkrétním cvičení zcela vědomě vyžadujete proměnlivost jen pro samotnou proměnlivost (na rozdíl od raného tréninku ÚHLŮ POHLEDU, kdy od podobných pokusů spíše odrazujete). Řekněte účastníkům, ať se nebojí různorodosti. Dejte jim prostor pro svobodnou vůli.

Všimněte si, jak je rozsah variací limitován, a jak rychle může psychologická interpretace zamezit vzniku spontaneity a hry. Je výběr vokální formy skutečně reakcí na někoho jiného? Jaké procento mluveného slova se zdá být předem promyšleno nebo řečeno automaticky? Skutečná práce začíná ve chvíli, kdy jsou herci skutečně citliví ke svým vzájemným nabídkám a rozhodnutím.

Je nesmírně důležité, aby si Pinterův dialog vyzkoušelo několik dvojic. Je třeba si uvědomit, jak důležité je umět poslouchat a odpovídat. Ostatní by měli pozorně sledovat rozdíly důrazů a vokální flexibility.

VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU a práce s dialogem

Nyní nastává čas, abychom zapojovali VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU postupně jeden po druhém. Napřed vyzvěte dvojice, aby se soustředily na jednotlivé VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU, když během dialogu pokládají otázky. Časem také můžeme zapojit všechny VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU najednou (podobně jako u FYZICKÝCH ÚHLŮ POHLEDU je potřeba, aby byly napřed zvládnuty individuálně).

Zpočátku se tedy soustředíme na každý ÚHEL POHLEDU zvlášť.

Cvičení 1. TÓN

Tón je hladina zvuku ve stupnici. Je definován svou frekvencí. TÓN je omezen rozsahem nástroje, v tomto případě hlasu. Ve VOKÁLNÍCH

ÚHLECH POHLEDU rozhodujeme o tom, kde se TÓN nachází v rámci daného vokálního rozsahu, od nízkého po vysoký nebo od vysokého po nízký. Jak široký je rozsah každého z účastníků? Jak je performer flexibilní k tónu svého partnera a jakou má schopnost se mu přizpůsobit?

Osoba, která zahajuje dialog, použije maximálně zřetelně a přesně určitý tón. Od této chvíle je každý další tón vždy reakcí na tón, který je již ve hře.

Cvičení 2. DYNAMIKA

V případě VOKÁLNÍCH ÚHLŮ POHLEDU rozumíme DYNAMIKOU intenzitu nebo hlasitost daného zvuku. DYNAMIKA je vyjádřením stupně důraznosti či útočnosti mluvčího. Všimněte si, jak může malá změna v DYNAMICE radikálně proměnit význam okamžiku nebo vzájemného vztahu. Znovu připomínáme, že volba určité dynamiky by měla vzniknout jako odpověď na dynamiku, kterou nabízí partnerův výstup.

Cvičení 3. TEMPO

Stejně jako ve FYZICKÝCH ÚHLECH POHLEDU znamená TEMPO rychlost. V případě VOKÁLNÍCH ÚHLŮ POHLEDU rozumíme TEMPEM rychlost, kterou jsou vyjadřována slova a zvuky. Pozornost k variacím partnerova tempa a schopnost na ně odpovídat je naprosto zásadní. Jeden odpovídá na tempo druhého volbou vlastního tempa. Všimněte si, že tempo může také nahradit význam dialogu a pocit vztahu vyjádřený slovy rozhovoru.

Cvičení 4. Zrychlování a zpomalování

Vyzvěte dvojici A a B, aby společně zrychlovala dialog. Ať začnou pomalu, zvyšují postupně rychlost, a zrychlování udržují až do konce. Úroveň akcelerace nesmí nikdy opadnout. Ve chvíli, kdy to zvládnou, zkuste to opačným směrem, zpomalováním. Ať začnou rychle a vzájemně spolupracují na postupném zpomalování rychlosti dialogu. Jak široký může rozsah rychlosti být? Může rychle začít velmi rychle

a pomalu končit velmi pomalu? Všimněte si opět, jak ZRYCHLOVÁNÍ a ZPOMALOVÁNÍ proměňuje naše vnímání VZTAHU a význam dialogu.

Cvičení 5. **OPAKOVÁNÍ**

Se zvýšenou vnímavostí si účastníci pohrávají s partnerovým tónem, dynamikou a tempem tím, že je OPAKUJÍ. Hudebníci používají OPAKOVÁNÍ k tvorbě melodií. Herci mohou OPAKOVÁNÍ využívat jako jednu z forem vzájemné komunikace.

Cvičení 6. **Barva**

Tvar, velikost a materiál dávají hudebnímu nástroji určitou barvu. Například zvuk hoboje je dán druhem dřeva, ze kterého je vyroben, a tvarem jeho dutiny. Operní zpěváci jsou často slavní díky určitému zvuku svého hlasu, jeho barvě. Jednotlivé tělesné rezonátory zpěváka, tvar a hmota jeho těla a plic, to vše určuje jeho charakteristický hlas.

Herec může zkoušet vytvářet zvuk s podporou různých fyzických rezonátorů; nosních, hrdelních, břišních atd., v závislosti na tom, o jakou se jedná postavu a v jaké situaci se tato postava nachází.

Cvičení 7. **TICHO**

Hudební skladatel John Cage řekl, že zvuk je tak hlasitý, jak velké je ticho, které jej ohraničuje. Možná ještě více než nehybnost ve FYZICKÝCH ÚHLECH POHLEDU je TICHO úžasným výrazovým prostředkem. Měli bychom jej vzít na vědomí, experimentovat s ním a zkoumat jej. Narodil od řady neuvědomělých a nahodilých pauz TICHO tvoří význam, je-li umístěno záměrně a esteticky. Zkuste dialog s tím, že oba účastníci se rozhodnou pouze pro jediný okamžik ticha. Prostor pro ticho nehledejte mezi jednotlivými řádky dialogu, snažte se ticho vložit mezi věty nebo slova. Experimentujte s tím, jak TICHO vytváří nebo proměňuje význam, je-li užíváno úsporně a specificky.

Pracujte se stále stejným dialogem a ujistěte se, že A se nadechuje během toho, když B mluví, takže A navazuje a naopak. V průběhu dialogu by se nemělo vyskytnout žádné neúmyslné přerušování. Pokud

spolu lidé mluví v běžném životě, dialog nejenže přirozeně plyne, ale také se věty mnohdy překrývají. Tiché okamžiky nabývají smyslu nejenom proto, že jsou vzácné, ale také proto, že se objevují na základě určité situace. Herec se velice často nadechuje *po* replice svého partnera, těsně před tím, než začne mluvit. Herci se také často připravují k replice ještě před tím, než mluví, nebo hrají před tím, než mají mluvit, namísto toho, aby hráli, když mají pronést svoji repliku. Tyto malé přestávky narušují tok energie. Rozhovor se stává výměnou vět, což nikdy nemůže být spontánní, nepředvídatelné či dynamické.

Podle všeobecné antropologie vzniklo mluvené slovo jako nástroj přežití – zvuk upozorňoval na nebezpečí, ohlašoval hlad nebo sexuální touhu. V nejlepším případě zůstává mluvení v životě i na scéně nástrojem přežití. Mluvení je fyzickým projevem, ne psychologickým. Pracujte s vědomím, že se na scéně mluví pouze v případech nutnosti. Člověk mluví až teprve potom, co je vše ostatní vyjádřeno fyzicky. Sledujte, co se stane, je-li mluvení finální fází fyzické potřeby vyjádřit se nebo komunikovat.

Dávejte si pozor na návykové *přidechy*: nedobrovolné dýchání, které může zastavit tok slov. Přidechy se obvykle objevují na základě přerušování, kdy si herec slova nepamatuje nebo jim *nepřikládá* význam.

Zapojování pohybu

Cvičení 1. **Mluvené slovo z hlediska POZICE SATS**

Toto cvičení konečně propojuje FYZICKÉ a VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU.

[1] Každý z účastníků si připraví krátký monolog.

[2] Vyzvěte někoho, aby šel doprostřed scény, zůstal stát v POZICI SATS (viz 6. kapitola, strana 77). Jeho úkolem bude promluvit nahlas tak, že co nejdelší část monologu řekne jedním dechem. Důležité je, aby s tím, jak mu dochází dech, zkoušel mluvit o to hlasitěji, ne naopak. Naslouchejte rozdílům. V jakém okamžiku ztráty dechu se mluvení stává fyzickým a nezbytně nutným? Jak často přerušuje neuvědomělé *přidechování* tok slov?

[3] Na vzdálenou část jeviště postavte do řady čelem k divákům sedm až devět účastníků, každého s připraveným monologem.

[4] Jeden z nich začne říkat svůj text. V okamžiku, kdy se první osoba nadechne, druhá musí začít mluvit a první přestat. V tomto cvičení má dovoleno mluvit pouze jedna osoba. S každým nádechem může začít mluvit jakákoliv osoba v řadě. Cílem každého účastníka je projít alespoň jednou celý text.

Toto cvičení vyžaduje intenzivní naslouchání a vědomou práci s dechem. Každý účastník naváže v místě, kde předtím skončil, dokud monolog nedokončí. Poté, co všichni dokončí své monology, může následovat fáze OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU. Zároveň stále zachováváme řadu SATS na vzdálené části jeviště. Každý z účastníků, stále v POZICI SATS, může kdykoliv odříkat buď část svého monologu, nebo fragment monologu někoho jiného. Jako vždy věnujte pozornost celku, tedy tomu, co vidí a slyší ti, kdo se právě cvičení neúčastní (diváci).

Je také možné zařadit POZICI SATS do střední části OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU a nechat lidi mluvit souběžně s tím, jak se pohybují ve FYZICKÝCH ÚHLECH POHLEDU. Je to dobrý počáteční způsob, jak projit FYZICKÉ a VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU.

Cvičení 2. Hra s židlí

[1] Rozdělte opět všechny do dvou skupin, A a B. Každý ve dvojici musí umět nazpaměť obě strany dialogu z Pinterovy hry.

[2] Pošlete dvojici na scénu, na které je umístěna židle. Architekturu pro tuto práci tvoří jedna židle a přibližně jeden čtvereční metr okolo ní. Úkolem dvojice je předvést dialog ostatním. Během hry zůstává židle stále na místě. Pohyby dvojice by měly připomínat chování lidí, kteří se ocitnou uprostřed noci v kuchyni. Dvojice zkoumá vztah, který je krizi, a jeho dynamiku, založenou na tom, že se postavy vzájemně přitahují a zároveň odpuzují. Je důležité o vztahu nediskutovat, ale nalézt ho skrze to, co dvojice vykonává.

[3] Nechte dvojici začít v úvodní pozici; prostřednictvím toho, kde a jak jsou umístěni, herci fyzicky vyjadřují něco ze vzájemného vztahu. Například A sedí na židli, ruku na koleno, dívá se do dálky. B stojí obrácen zády k divákům, ruce v bok. To, že dvojice pracuje s TVAREM a PROSTOROVÝMI VZTAHY, vyjadřuje určitou část vztahu. Vzhledem k tomu, že se jedná o pozici, ze které vycházíme, budeme ji nazývat *pozicí nula*.

[4] Ve chvíli, kdy je *pozice nula* ustanovena a je zřetelná, vyzvěte dvojici, aby našla (v souladu s ÚHLY POHLEDU) jinou pozici, která by byla zcela novým živým obrazem, vyjadřujícím pokročilejší aspekt vztahu. Nazveme ji *pozicí jedna*. V okamžiku, kdy je *pozice jedna* jasná, přesvědčte se, že je dvojice schopna plynule přejít z *pozice nula* do *pozice jedna*.

[5] Podobně pokračujte na *pozici dvě*. Vytvořte další živý obraz, vyjadřující novou dynamiku vztahu.

[6] Je-li *pozice dvě* jasná, přejděte k *pozici tři*, a tak dále, až do *pozice sedm*.

[7] V okamžiku, kdy dvojice ukončí *pozici sedm* (vytvořila osm živých obrazů, od *pozice nula* do *pozice sedm*), vyzvěte ji, ať všech osm pozic najednou zahraje plynule jako scénu. Přestože pohyb musí zůstat stejný, jeho interpretace se proměňuje v závislosti na tom, jak oba herci společně pracují s časem. Kinesteticky si odpovídají v závislosti na TEMPU a TRVÁNÍ. Společnou hrou objevují význam scény.

[8] Požádejte dvojici, ať scénu několikrát přehraje s tím, že bude jednoduše proměňovat její *časování* a využije KINESTETICKOU ODPOVĚĎ, TEMPO a TRVÁNÍ. Každá z verzí musí nyní organicky dospět k novému příběhu a k dalšímu rozměru vztahu.

[9] Nyní nechte všechny dvojice vystoupit a projít všech osm živých obrazů od *pozice nula* do *pozice sedm*. Každý výstup by měl být také založen na dynamice vztahu dvou postav v kuchyni. Herci by měli pracovat beze slov, kromě odpočítávání jednotlivých pozic. Měli by se soustředit na detaily a jemnosti pohybů a využívat zkušenosti s ÚHLY POHLEDU.

[10] Když všechny dvojice prošly celou sekvencí, ujistěte se, že každý pohyb je bezpečně zakotven. Teprve potom jim dejte za úkol najít cestu, jak umístit Pinterův text, aniž by se mu pohyb jakkoliv přizpůsoboval. Musí jednoduše nechat text plynout nad pohybem. Zastavte je, když začnou zdůrazňovat text nebo tlačit na herecké akcenty.

[11] Povzbudte je, ať se nebojí objevovat kombinace toho, co je vyjadřováno slovy a co fyzickou akcí. Dejte jim na tento úkol trochu času a poté vyzvěte každou dvojici zvlášť, ať přehraje svoji *hru s židlí* zbytku skupiny.

Všimněte si, jak vede náhodná juxtaopozice textu a pohybu ke vzájemnému objasnění (viz odkaz na Friedricha Dürrenmatta v 15. kapi-

tole, strana 172). Všimněte si, jak už nehrají psychologicky, ale místo toho jeden s druhým hraje hru. Závěry přitom ponechávají na divácích. Také si všimněte, jak rychlost a nasazení proměňují význam.

Cvičení 3. **Mluvené slovo a akce**

[1] Rozdělte skupinu do dvojic.

[2] Každé z dvojic zadejte následujících pět akcí: [1] Překonejte odpor; [2] uchopte; [3] pokloňte se; [4] polibte; [5] utečte. Každá dvojice ať na základě kombinace těchto pěti akcí vytvoří krátkou scénku.

[3] Poté, co každá z dvojic vytvořila pohybovou etudu, vyzvěte účastníky, ať do stávající pohybové scény zapojí svůj původní monolog (viz cvičení první, mluvené slovo na základě POZICE SATS). Dvojice tedy mluví a zároveň se pohybují.

[5] Každá dvojice zvlášť přehrává svou scénku *mluvení a pohybu* zbytku skupiny. Všimněte si, že když mluvené slovo vychází z pohybové akce a je s ní propojeno, text se stává vášnivým a osobním (narozdíl od situace, kdy je text od pohybu oddělen).

Toto cvičení je ukázkou toho, jakou sílu má mluvené slovo, které vzniká na základě přímé fyzické zkušenosti.

Představte si, že jste právě měli dopravní nehodu. Dostanete se ven z vraku auta, nejistě se potácíte ulicí, potkáte člověka a pronesete: „Právě jsem se naboural s autem!“ S největší pravděpodobností nebudete *křičet*: „Právě jsem se naboural s autem!“ Na základě právě prožité nehody, která se živě promítá ve vašem těle, budete mluvit naléhavě, ekonomicky a v jednotě s danou událostí. Nepotřebujete křičet, ani nic dokazovat. Váš nedávný prožitek je propojen s aktem mluveného slova.

Máte strach a proto utíkáte před medvědem, anebo samotný běh vytváří pocit strachu? (Jean-Jacques Rousseau)

V herectví se musíme naučit, že nemůžeme pocity *vařit z vody*. Je třeba začít věřit jednoduchým fyzickým akcím, které prožíváme na jevišti.

Cvičení 4. **Osobní materiál**

[1] Každý účastník si zvolí vlastní vzpomínku na událost, která v něm stále vzbuzuje živou emoci. Tato vzpomínka může vyvolávat pocit ztráty, nebo intenzivního štěstí.

[2] Následně všichni vytvoří řetězec fyzických akcí, které konkrétně ztělesňují danou vzpomínku. Loučíte se například na nádraží s milovanou osobou. Posíláte polibek a zamáváte, otočíte se, odcházíte a ohlédnete se jednou přes rameno.

[3] Když je fyzická akce stanovená, vyzvěte účastníky, ať tento řetězec fyzických akcí předvedou a naplní ji svou osobní zkušeností. Všimněte si, jakou zásobárnou pocitů fyzická akce je.

[4] Nyní vyzvěte účastníky, ať jeden po druhém vysloví svou vzpomínku, a zároveň ať předvádí svou fyzickou akci. To vše tak, aby vzpomínka a její působení bylo stále živé.

[5] Rozdělte skupinu do dvojic. Členové každé dvojice společně vytvoří scénou tím, že své monology a sóla vzájemně propletou.

[6] Každá dvojice pak zvlášť předvede svou scénou ostatním.

Poznámka: Výsledkem tohoto cvičení je spontaneita a nízká míra sebeuvědomění, protože jsou účastníci vyzváni k tomu, aby žonglovali s mnoha věcmi najednou: s fyzickou akcí, mluveným slovem, zapojením paměti a vztahem s partnerem. Je naprosto nemožné, abyste v průběhu cvičení stihli *přemýšlet* tak, jak jste zvyklí. Prostě se toho děje příliš mnoho najednou.

Množství úkolů v tomto cvičení se může zdát zahlcující. Cvičení jsou ale navržena tak, aby intuici dovolila rozrazit dveře a předběhnout některé omezující rozumové pochody.

ÚHLY POHLEDU při zkouškách

Nejčastější otázka týkající se ÚHLŮ POHLEDU zní většinou takto: Jak to vše využít při zkoušení divadelní hry? Využití tréninku ÚHLŮ POHLEDU v průběhu zkoušení je složité a je závislé na materiálu, na názorech režiséra či dramatika, a na dynamice hereckého souboru.

Avšak trénink ÚHLŮ POHLEDU je možné využít ve všech stádiích procesu zkoušení a rozsah jeho využití je široký:

– V průběhu počátečních stádií zkoušení může být využíván k vytvoření skupiny a k tvorbě fyzického slovníku hry.

– V pokročilých stádiích může být použit [1] k prohloubení postav hry, [2] k nalezení fyzického života hry, nebo [3] může být přímo použit k inscenování scén nebo přechodů.

– V průběhu vlastního uvádění představení může sloužit [1] jako rozcvička týmu nebo [2] přispět k zachování spontaneity a svěžesti repríz.

PRVNÍ ZKOUŠKY

Nejlepší je zařadit trénink ÚHLŮ POHLEDU hned první den, v úvodní části procesu zkoušek. Pokud pracujete s velmi zkušenými herci nebo s herci, kteří jsou nějakým způsobem privilegovaní, musíte najít vhodný okamžik, kdy vyzvat skupinu k otevřenosti, aby vpustila do hry chyby, intimitu a trapné okamžiky. Pomůže vám, když řeknete něco jako: „Nemusí se vám to líbit ani s tím nemusíte souhlasit, ale dnes po vás budu vyžadovat, abyste k práci přistupovali s otevřeným srdcem.“ Pokud uvedete trénink ÚHLŮ POHLEDU citlivě, zaujatě a přehledně, vždy dosáhnete velmi rychlého prolomení zábran.

Použití tréninku ÚHLŮ POHLEDU v počátečním stádiu zkoušek představuje skvělý způsob, jakým mohou vstoupit nová těla, nový čas a nový prostor do nové hry. Pokud pracujete s novou skupinou, měli byste vždy jednotlivé ÚHLY POHLEDU uvést jednoduchým způsobem (můžete se řídit návodem popsáním v první a druhé kapitole). Učiňte tak, i kdyby s nimi měl jeden nebo více účastníků předchozí zkušenost. Doporučujeme nejdříve projít základním úvodem včetně jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU, *měkkého pohledu*, práce se SOUŘADNICEMI, práce s DRÁHAMÍ a s OTEVŘENÝMI ÚHLY POHLEDU.

Během prvních několika dnů zkoušek slouží trénink ÚHLŮ POHLEDU primárně k vytvoření souboru, k domluvě na slovníku zkratkových pojmů, a k ustanovení fyzického slovníku.

Vytvořte soubor

Ve skupině, která pracuje ve vzájemném (zpceném) fyzickém kontaktu, trénink ÚHLŮ POHLEDU rychle prolomí hranice zdvořilosti a osobních obav. Trénink dodává jednotlivcům odvalu otevřít se, uvolnit se a hrát si. Je veliký rozdíl mezi tím, jestli si jenom smočíte prsty nebo ponoříte ruce – ÚHLY POHLEDU jsou ponořením. Je to způsob, jak vytvořit funkční skupinu. Základní hodnoty spočívají v naslouchání a v reakci na ostatní. Každý, kdo má strach z toho, že by musel tvořit ve vakuu, je osvobozen. Důraz je kladen na to, že představení, které vznikne, bude prací celého souboru, a také bude celému souboru patřit – není v něm malých rolí.

V případě, že hra nevytváří ansámbl přirozeně, stává se trénink pro skupinu jednou, ne-li jedinou z šancí vytvořit tým a pracovat společně až do generálních zkoušek či do premiéry. (Účastníci často říkají, že nebýt ÚHLŮ POHLEDU, nikdy by nevěděli, že herec ten a ten hrál ve stejném představení.)

Vytvořte SLOVNÍK ZKRATKOVÝCH POJMŮ

Když se všichni seznámili s terminologií ÚHLŮ POHLEDU, máme možnost v průběhu celého procesu používat k zadávání úkolů a ke hledání vzájemné shody zkratkové pojmy. Než abyste při práci s deseti lidmi na scéně ztratili pět minut vysvětlováním: „Honzo, pohněte

se asi tak půl metru vpravo dopředu, ne, trochu více dozadu, dobře...“ nebo: „Sáro, udělejte krok doleva... myslím vlevo z vašeho a ne z mého pohledu... opravdu jenom jeden krok...“, můžete říci: „PROSTOROVÉ VZTAHY“. Skupina se okamžitě dohodne na scénickém obrazu a expresivnějších vztazích. Způsob, jakým hovoříme o prostoru a o čase na scéně, vede ke sdílenému jazyku, ke společnému slovníku. To vše nám šetří čas a vylučuje zbytečná nedorozumění.

Vytvořte fyzický slovník HERNÍHO SVĚTA

Čím to, že divadelní představení se jedno od druhého tak liší? Co způsobuje, že jednou deset herců působí, jako kdyby všichni představením žili, zatímco deset jiných hraje tak, jakoby každý hrál jinou hru? Co určuje specifiku HERNÍHO SVĚTA, a tudíž také jeho zapamatovatelnost? Základním poznáním, vyplývajícím ze všech našich diskuzí o ÚHLECH POHLEDU a KOMPOZICI je, že fyzický život představení promlouvá svým vlastním jazykem. Obsahuje (obvykle) mluvené slovo, je zde i pohyb a text poetických představ.

My, režiséři, výtvarníci a performeré, se vyslovujeme, sdělujeme a vytváříme významy pomocí fyzického života představení. Náš rukopis musí být specifický, tak jak to sami vyžadujeme od dramatika. Raná práce na ustanovení slovníku HERNÍHO SVĚTA je stejnou prací, jakou vynakládá spisovatel, když zkoumá, jak uspořádat své věty, nebo malíř, který volí barevnou škálu, či hudební skladatel, který zkoumá pocity (nebo pole) dřívě, než jsou všechny definitivně zaznamenány. Žádná malba v sobě neobsahuje všechny barvy; stejně tak barokní hudba je rozeznatelná díky rozdílné charakteristice harmonie a taktu.

Je to *Vice*.

Producenti televizního seriálu *Miami Vice* najali muže, jehož práce spočívala v tom, že se sešel s každým, kdo právě ten týden režíroval nový díl, a šel s ním prohlížet lokace, nakupovat oblečení, atd. Tento muž také určoval, co je a co není *Vice*. Pokud něco patřilo do seriálu, řekl by: „To je *Vice*.“, pokud by to do jeho světa nepatřilo, prohlásil by naopak: „Toto *Vice* není.“ Pracujeme-li na představení, slouží první

lekce ÚHLŮ POHLEDU k tomu, aby vedly skupinu ke kolektivnímu souhlasu s tím, co je a co není *Vice* pro určitý HERNÍ SVĚT.

Ukažte na to.

Je-li hra zasazena do určitého časového období nebo místa, provádějte OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU a použijte scénografii jako téma. Měli byste si povšimnout obrazů, vzorců a textur, které se objevují, a upozornit na ně soubor. Jak řekl filosof Ludwig Wittgenstein: „Pokud to nemůžeš vyslovit, ukaž na to.“ Obraz věci, která má být vytvořena, se začne pomalu objevovat. Určité jevy do hry zapojí (možná vířivou topografií, možná lidi na zemi, možná také pomalé tempo) a další vyloučí. Najděte v sobě svobodu označit věci, které *nepatří* do HERNÍHO SVĚTA, a vysvětlíte proč.

Pokud vytváříte hru na základě vymyšleného HERNÍHO SVĚTA, začnete jej postupně definovat: Jakým způsobem v něm funguje čas? Jaké neočekávané protiklady se společně vyskytují?

Velice často nejsme schopni vyjádřit slovy, jak by hra měla vypadat, jaký pohyb k ní náleží, jaký je její základní pocit. Někdy pořádně nevíme nic ani sami o sobě. Vše je ale jasné, když to vidíme. Přesně poznáme, co nás dojíhá a co vzrušuje.

Řekněme, že se chystáte zkoušet hru Elmera Rice *The Adding Machine*, nebo muzikál z padesátých let *The Boy Friend*, který je zasazen do dvacátých let. Do OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU můžete zařadit dvacátá léta. Polovina skupiny pracuje, druhá polovina se dívá. Když práci dokončí, vyzvěte skupinu, která se dívala, ať řekne, co vyzorovala – nejde o to, co je dobré nebo špatné, důležité je, co se objevilo. S jakou topografií herci pracují? Jaké tvary byly opakovány? Jaká gesta? Možná, že si všimnete zrychlených temp, geometrických tvarů, či *izolace* jednotlivých tělesných částí. Potom diskutujte o tom, zda vzorce, které se objevily, jsou nebo nejsou *Vice*. Lépe řečeno, zda jsou *Adding Machine* nebo *Boy Friend*, a proč.

Cokoliv je možné.

Jak už jsme řekli dřívě, ÚHLY POHLEDU mohou herce osvobodit od postoje: „Moje postava by tohle nikdy neudělala.“ ÚHLY POHLEDU

jsou nástrojem k objevování akce, ne však na základě psychologie nebo příběhu v pozadí, ale na základě fyzické stimulace. Herci i režiséři by měli sledovat ÚHEL POHLEDU skupiny a označit nejenom ty momenty, které zcela jasně do hry patří, ale také ty, které by do ní patřit mohly. Jako režiséři můžeme být ve svém uvažování tak omezení, že řekneme: „V mojí hře by toto nikdy nemohlo být.“ ÚHLY POHLEDU vám umožní dostat se daleko za představitelné limity, pracovat mimo zavedené škatulky, nacházet více neočekávaných možností, zůstat otevření ke všemu, co se děje okolo a co je vzrušující. Netrapte se tím, co by mělo být a co by nemělo. Berte do úvahy úplně všechno.

Pozorováním všech vzorců, které ÚHLY POHLEDU přinesly, budete schopni vytvořit takzvaný SEZNAM SLOŽEK. Pište si seznam toho, co vzniká časem a patří, jak připomínáme, do vašeho HERNÍHO SVĚTA. Zapisujte si, co přetrvává a co rezonuje. Tyto záznamy pak vytvářejí základ vašeho SEZNAMU SLOŽEK: prvků, které můžete vložit do vaší směsi (v tomto případě představení). Jedná se o velice specifická gesta, druhy pohybu nebo určité sekvence, které později zapojíte do představení. (O SEZNAMU SLOŽEK hovoříme podrobněji v následující kapitole.)

MEZISTÁDIA

Od začátku až po střední fázi zkoušek se zabýváte otázkou jak, a jestli vůbec, můžete aplikovat ÚHLY POHLEDU na jednotlivá specifika textu (předpokládáme, že je text jeden). Trénink ÚHLŮ POHLEDU je nejužitečnější pro uchopení textu, postavy a inscenačních postupů ve cvičeních zaměřených na KOMPOZICI (viz jedenáctá až patnáctá kapitola). Existují však obecná cvičení, která pomáhají překlenout rozpor mezi otevřenými možnostmi ÚHLŮ POHLEDU a konkrétní podstatou textu.

Hra

ÚHLY POHLEDU můžete vykonávat, aniž byste použili jediný příkaz. Takový podnět nazýváme *semínkem*. Slovo nebo fráze, které nabíd-

nete skupině, jsou míněny pouze jako počáteční bod, ze kterého se rozvine něco dalšího.

Při práci na Čechovovi můžete OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU zahájit například těmito *semínky*: *Rusko, venkouská šlechta, paměti, hraní divadla* nebo *nevyslovené vášně*.

Podle toho, jak je třeba, přidávejte bližší upřesnění; například ohraničený prostor určený k práci, dané okolnosti, nebo znaky postav.

Postava

Cvičení 1. OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU v postavě

Začněte s OTEVŘENÝMI ÚHLY POHLEDU, ve kterých skupina zapojí svou představu postavy. Ať to, *kým jsou*, ovlivňuje další práci. Dodejte jim odvahu, aby věci nechali zjevovat, *nehráli je a neilustrovali je*.

Nejde o to, aby chodili nebo se chovali odlišně. Je třeba, aby si byli vědomi, jak jejich představa o postavě může ovlivnit tempo. Pohybuje se postava rychle nebo pomalu? Měli by si uvědomit svůj vztah k architektuře. Objímá postava zdi, anebo rozkvétá v centru otevřeného prostoru? A tak dále.

Udržte v paměti individuální ÚHLY POHLEDU a pokračujte v práci na dalších.

Potom, co cvičení ukončíte, si promluvte o vztazích, které mezi lidmi vznikly. Proč účastníci cítili k některým jednotlivcům blízkost a od jiných byli vzdáleni? Objevovaly se zde pohodlné a nebezpečné zóny?

Pro další kroky vyberte menší skupinu lidí a zadejte jim OTEVŘENÉ ÚHLY POHLEDU ve své postavě. Nechte je, ať si vyberou odtažené nebo napjaté vztahy ze světa hry, kterou právě zkoušíte: čtyřčlenná skupina lidí, mezi kterými jsou příbuzenské vztahy, dvojice lidí, kteří se do sebe zamilovávají, dvě skupiny, které spolu válčí.

Zopakujte uvedené cvičení s tím, že jim zadáte *scénu*. Můžete zvolit dveřní prostor nebo schodiště, také jim můžete určit jednu židli a metr a půl hracího prostoru kolem ní.

Zopakujte cvičení (se stejnou nebo odlišnou postavou) a přidejte nějakou *situaci* nebo *okolnost*. Můžete stanovit, že je pozdní chladná

zimní noc, nebo můžete zadat, že všichni chtějí odejít, ale jenom jeden z nich může.

Cvičení 2. Topografie životního příběhu postavy

Stejně tak jako každý jednotlivec pracoval na vytvoření svého životního příběhu prostřednictvím TOPOGRAFIE (viz kapitola 5, dodatková cvičení na KONCENTRACI na INDIVIDUÁLNÍ ÚHLY POHLEDU, cvičení 6.), udělá nyní každý účastník stejnou věc, ale zaměří se na postavu hry (nebo na tu postavu, kterou ve hře hraje podle rozhodnutí režiséra). Dejte jim pět až deset minut na to, aby vytvořili svoji sekvenci PODLAHOVÉHO GRAFU. Každý z účastníků pak předvede svoji pohybovou etudu zbytku skupiny.

Cvičení 3. Prvky portréту postavy aneb horká židle (dvě části)

Je dobré zařadit toto cvičení v procesu zkoušek spíše dříve než později, v ideálním případě hned, když herci poprvé vstoupí do prostoru. Některým z nich by se to mohlo zdát předčasné. Mohli by namítat, že ještě nevědí nic o svých postavách, a nynější rozhodnutí by je mohlo později omezovat. Zdůrazněte, že po nich záměrně chcete, aby se k práci postavili ze dvou velmi odlišných hledisek: [1] na základě rozumu, práce na textu, diskuse, hlasitého čtení hry a [2] na základě intuice, snů a dojmů. Řekněte jim, že v této chvíli po nich chcete, aby dělali okamžitá a nepředložená rozhodnutí, a že nic z toho, co se řeknou dnes, nemusí zítra platit.

Pro toto cvičení může režisér zadat některé z otázek uvedených níže. Může použít všechny nebo také žádné, podle toho, co je pro hru a herecký soubor nejužitečnější. Pokud chcete, můžete později použít tento materiál v práci s KOMPOZICÍ. Jednotlivé prvky, které zde herci vytvoří, mohou zapojovat do celkové KOMPOZICE. Vzniká tak KOMPOZICE POSTAVY (viz kapitola 13, cvičení 4.).

Část 1. Psaní

Shromážděte skupinu do kruhu, každý by měl mít papírový blok a tužku. Řekněte jim, ať vyplní řadu osobních prohlášení týkajících

se jejich postavy (příklady prohlášení a reakcí na ně jsou uvedeny dále). Všichni by měli napsat celé věty podle návodu a potom vyplnit prázdné kolonky formuláře. Když později čtou své odpovědi, musí číst celé věty včetně toho, co jim bylo předepsáno.

Dejte jim na úkol o něco méně času, než by, podle vašeho odhadu, potřebovali k promyšleným odpovědím. Vytvořte *intenzivní tlak* tím, že omezíte čas a zvýšíte spontaneitu.

Vyplňte následující údaje za svou postavu:

Jmenuji se _____
Je mi _____ let.
Jsem z _____
Pracuji jako _____

Pět tvrzení, které znám z textu:

Jsem student/ka.
Jsem svobodný/ná
Právě mi zemřel otec.
Chodím na dlouhé procházky.
Často říkám: „Omlouvám se.“

Pět věcí, které tuším (ale které nejsou uvedeny v textu):

V noci špatně spím.
Mám strach být sám/sama.
Směji se vysokým hlasem.
Moje nejoblíbenější barva je modrá.
Stydím se za svou váhu.

Výrazná akce, kterou hrají v představení, je _____
Výrazná věta, kterou říkám, je _____
Mým největším strachem je _____
Mou největší touhou je _____
Mé divné zvyky jsou _____
Líbí se mi _____
Nelíbí se mi _____

Část 2. Pohyb

Potom, co jste dotazník dokončili, a ještě před tím, než věty nahlas přečtete, zvedněte skupinu ze země. Důrazně jim zadejte následující seznam pohybů. Dejte jim pět až deset minut na to, aby je samostatně ztvárnili.

- Akce s TEMPEM, která charakterizuje postavu.
- Akce s TRVÁNÍM, která charakterizuje postavu.
- PODLAHOVÝ GRAF, který charakterizuje postavu.
- Tři GESTA CHOVÁNÍ, která přesně vyjadřují osobnost postavy, její kulturu, místo a čas.

– Dvě VÝRAZOVÁ GESTA, která vyjadřují podstatu postavy a je v nich obsažena hnací síla a konflikt.

– Chůze po prostoru na základě různých rozhodnutí, týkajících se TEMPA, TVARU a TOPOGRAFIE.

Svolejte skupinu opět dohromady a posaďte ji jako publikum. Vyvzte postupně každého jednotlivce, aby se *posadil na horké křeslo*. Sdílejte s ním jeho výroky a pohyb přesně podle zadaného pořadí a s přesným slovosledem. Jednotlivec může například říci: „Jmenuji se Blanche Du Bois“, dále pokračovat s prohlášením o svém věku, a (podle vyplněných příkladů) vše zakončit větou: „To, co se mi nelíbí, zahrnuje obnažené žárovky atd.“ Když účastník předvádí svůj pohyb, měl by jej předem ohlásit. Například ohlásí tempo a odehraje akci, potom trvání, atd. Je důležité, aby akce měla jasný začátek a konec. Mezi akcemi je nutné se vrátit do neutrální polohy.

Obměna zadání: jednotliví herci at pracují na postavě, kterou nehrají oni sami, ale někdo jiný. Výsledek pak předvedou ostatním.

JEVIŠTNÍ PRÁCE

Cvičení 1. ÚHLY POHLEDU a text

Partneři na scéně vykonávají ÚHLY POHLEDU na základě vzájemného působení. Mohou pracovat s textem i bez něj. Základní pozornost je upřena na individuální ÚHLY POHLEDU a na text, který se volně váže k pohybu. Věta: „Žádné hraní, prosím!“ je v tomto případě velice

účinná. Pohyb pak začne organicky a nevyhnutelně formovat akci a vést ji k emotivnímu rozhodování (více o tom píšeme v kapitole 9, Mluvené slovo na základě pozice SATS, cvičení 1., strana 113).

Cvičení 2. Expresivní inscenování

Rozdělte soubor do dvou skupin scénických partnerů podle toho, kdo s kým má společný text. Skupina se může skládat ze dvou lidí, ale také z dvaceti. Ať každá ze skupin vytvoří sekvenci pohybů, které vyjadřují jednu ze tří následujících charakteristik.

[1] Podstata jejich vzájemného vztahu.

[2] Podstata jejich vztahu k prostoru.

[3] Bloky akcí v určité scéně.

Pro tento účel rozdělte scénu na tři části (popřípadě na čtyři až pět) a přiřďte každé z nich název, jakoby to byly kapitoly v knize. Vytvořte pohyb, který bude vyjadřovat podstatu názvu každé sekce. Takovými názvy kapitol mohou například být *přijezd, kočka a myš, boj začíná* nebo *zůstal sám*. Pohyb by neměl být ani ilustrativní, ani svázaný zbytečnými scénickými detaily. Význam názvů kapitol spočívá v převedení akce do širších, více schématických nebo ikonografických souvislostí.

Pohybová sekvence by měla využít všechny individuální ÚHLY POHLEDU a měla by se skládat z pěti až deseti pohybů (můžete určit jakékoliv číslo). Každá skupina by měla opakovat a zjemňovat svoji sekvenci tak dlouho, dokud není dokonalá. Pohyb by měl být spíše VÝRAZOVÝ než popisný.

Pokračujeme tím, že jedna skupina přehrává svůj pohyb dalším skupinám. V tomto bodě můžete na základě důkladného pozorování toho, kde se skupina nachází a co by jí pomohlo, vybrat jednu ze čtyř následujících možností.

[1] Skupina opakuje pohybovou formu a zároveň si hraje s TEMPEM a s TRVÁNÍM. Zvýšenou pozornost věnuje KINESTETICKÉ ODPOVĚDI (změny v načasování nebudou mít vliv na to, *co* se hraje, ale *jak* se to hraje; viz cvičení s Pinterovým textem v deváté kapitole).

[2] Skupina opakuje pohyb za postupného přidávání textu. Text by se měl k pohybu spíše volně vázat, než abyste jej násilně formovali do něčeho nového. Věnujte pozornost tomu, jak se vlivem paralelně

probíhající fyzické akce proměňují významy vět a herecké akcenty. Přinese to bezprostřední náboj očekávání. Pokud pracujete na neilustrativním pohybu naprosto odděleně od textu, a poté dáte text a pohyb dohromady, scénické možnosti se náhle otevřou.

[3] Ať skupina do pohybu zapojí text a pokračuje dále s OTEVŘENÝMI ÚHLÝ POHLEDU.

[4] Ať skupina začne nejprve bez použití jakéhokoliv textu a následně plynule přejde na základě vzájemných impulsů do OTEVŘENÝCH ÚHLŮ POHLEDU a pokračuje až do konce své sekvence. Až uvídíte, že jsou účastníci v každém okamžiku na sebe plně napojeni a navzájem si fyzicky naslouchají, nechte je přidat text a začít tak scénu od začátku. Nesmí však jakkoli zmenšit svou pozornost k ÚHLŮM POHLEDU.

Tímto způsobem by měly pod vaším vedením pracovat všechny skupiny. Až svou práci ukončí, diskutujte o všem, co se v této práci objevilo. Jsou to možnosti pro vaše představení.

INSCENOVÁNÍ

Trénink ÚHLŮ POHLEDU může sloužit k inscenování (tvorbě bloků) představení. Jak pro herce, tak pro režiséra jsou ÚHLÝ POHLEDU cestou k neočekávaným rozhodnutím, která nejsou diktována textem, psychologii ani záměrem. Neznamena to však, že ÚHLÝ POHLEDU nejsou slučitelné s jinými přístupy k herectví. Nemusí být pouze alternativou nebo doplňkem. Jedny z nejlepších výsledků tréninku ÚHLŮ POHLEDU mívá například Tina v průběhu letního programu divadla Steppenwolf v Chicagu. Na tříhodinový trénink ÚHLŮ POHLEDU zde navazuje hodina Maisnerovy techniky, kterou vede členka souboru Steppenwolf Amy Mortonová. Přestože jsou prostředky odlišné, zjistily jsme, že závěry plynoucí z obou technik se v mnohém shodují. Jde o to být v dané chvíli přítomen, naslouchat a reagovat na podněty partnera.

Nezapomeňte: ÚHLÝ POHLEDU neznamenají styl. Práce na základě ÚHLŮ POHLEDU může být buď formální a choreografická, nebo také vysoce naturalistická s prvky běžného chování. Na jedné straně extrémů mohou ÚHLÝ POHLEDU sloužit k nalezení pohybu, který dále

využijete nezávisle na textu (jak už bylo dříve řečeno). Text je vůči pohybu vztažen tak, aby vznikla juxtaopozice nebo napětí. Text i pohyb se na základě vzájemné odlišnosti stanou naprosto čitelnými. Na druhé straně extrémů můžete klidně zkoušet scénu za neustálého vědomí ÚHLŮ POHLEDU. Lidé sedí, mluví, pijí kávu, hrají karty..., zatímco dávají pozor na PROSTOROVÉ VZTAHY, TRVÁNÍ, ARCHITEKTURU atd.

Režiséři se samozřejmě neustále rozhodují a vědomě či nevědomě ÚHLÝ POHLEDU zapojují. Nejvíce je to patrné při skicování situací, kdy nejvíce využívají ARCHITEKTURU a TOPOGRAFII. (Více o vztahu ÚHLŮ POHLEDU a režie najdete v sedmnácté kapitole.) Pokud režírujete, sami sebe se zeptejte: Co v této hře znamená inscenování? Je to způsob, jakým pozorujeme lidi v reálném životě? Inscenujeme kopii, dokument nebo komentář? Je to něčí sen, halucinace nebo fantazie? Jedná se o vyjádření pocitu jedné postavy? Jde o vzpomínku z určitého hlediska? Je to útok, nebo obhajoba?

Ať účastníci s využitím ÚHLŮ POHLEDU vytvoří pohyb, který splňuje některá nebo všechna následující zadání:

- Přetváří chování.
- Vyjadřuje vztah.
- Odkrývá podtext.
- Zvyšuje konflikt.
- Vše co dělá, odráží hledisko jedné postavy.

Různé aspekty hry budou odhaleny tím, že budou inscenovány z rozdílných hledisek. Nevyhnutelně se zde objeví velké množství různých možností. O každém momentu tvorby přemýšlejte jako o společném vlastnictví. Soubor společně přichází na obrovské množství možností a přístupů. Je však pouze na vás, jak nahromaděné akce sestříháte, jaký jim přisoudíte tvar, nebo jak je užijete v jiné části hry.

PRO POKROČILEJŠÍ ZKOUŠENÍ

Poté, co je scéna na jevišti zcela nazkoušena, řekněte performerům, ať ji celou zahrají se zvýšenou pozorností k individuálním ÚHLŮM POHLEDU. Měli by si povšimnout věcí, na které primárně pozapomněli:

drobných důrazů, pohybů, nádechů, otáčení hlavy. Vyzvěte je, aby s novými informacemi do dané scény zakomponovali změny.

Chcete-li pracovat na určité části hry nebo jste se v nějakém místě zadrželi, začněte s ÚHLY POHLEDU. Objevíte-li něco užitečného, soubor zastavte. Řekněte jim, ať vše zopakují a vylepší. Pak se posuňte k další části materiálu. Tímto způsobem lze také vytvořit moduly, které můžete později vykrátit a různým způsobem pospojovat.

ÚHLY POHLEDU V PŘEDSTAVENÍ

Ani jedna z nás nikdy nedělala představení, které by zcela pracovalo s OTEVŘENÝMI nebo *neplánovanými* ÚHLY POHLEDU. Taková práce se blíží tomu, co nazýváme improvizací. Z naší zkušenosti víme, že trénink ÚHLŮ POHLEDU přispívá k zachování svěžesti repríz při dlouhodobém uvádění představení. ÚHLY POHLEDU vyzývají herce k neustálé bdělosti. Ačkoli se forma více či méně každý večer opakuje, to, jak je naplněna, se samozřejmě mění. Snad ještě důležitější je, že to, co herci získávají od svých partnerů, nikdy nezůstává stejné. ÚHLY POHLEDU trénují herce k tomu, aby byli ostražití i k těm nejmenším proměnám svých partnerů.

Příběhy herců, kteří odešli do zákulisí jenom pro to, aby se dozvěděli o události, která se přihodila přímo za jejich zády na druhém konci jeviště... kteří neslyšeli houkání sirén doléhající zvenku... nebo, ještě hůře, kteří věnovali tolik pozornosti venkovním sirénám, že si přestali všimnout partnera... nebo těch, kteří přesně opakují večer co večer své věty, zatímco svět kolem nich se seismicky otřásá – to jsou příklady nástrah a pochybení nevědomého bytí na scéně.

Úvod do KOMPOZICE

KOMPOZICE je přirozeným pokračováním tréninku ÚHLŮ POHLEDU. Je to akt skupinového psaní v prostoru a čase s využitím divadelního jazyka. Vzájemným spojováním hrubého materiálu vytvářejí účastníci krátké etudy, které jsou opakovatelné, efektní, komunikativní a dramatické. Proces tvorby KOMPOZICE vychází z přirozených principů spolupráce. Ve velmi krátké době účastníci docházejí k řešením zadaných úkolů. Tato řešení, uspořádaná a hraná jako malá představení, jsou základem KOMPOZICE. Tvůrčí proces vyžaduje spolupráci a rychlá, intuitivní rozhodnutí. V rámci práce na KOMPOZICI lze využívat FYZICKÉ i VOKÁLNÍ ÚHLY POHLEDU.

KOMPOZICE může být zaměřena na konkrétní hru, nebo může být také využita k hromadění originálního materiálu k určitému tématu, myšlence nebo zadání. KOMPOZICE funguje stejně jako fungují skici pro malíře: KOMPOZICE, vytvořené z myšlenek načrtnutých v čase a prostoru, přinášejí nápady, které můžeme použít v představení.

DOKONALÝ TLAK A SUBJEKTIVNÍ ČAS

Klíčem ke KOMPOZICI je spousta práce ve velmi krátkém čase. Pokud nemáme mnoho času na přemýšlení a přílišné mluvení (protože někdo stanovil časový limit), přinese práce často fantastický výsledek. To, co se vynoří, nevzniká na základě analýz nebo myšlenek, ale na základě našich impulsů, snů a emocí. Proces zkoušek ovlivňuje mnoho druhů tlaku, blížící se premiéra, kritika, přátelé, rodina atd. Tyto tlaky jsou však zřídka osvobozující nebo konstruktivní. DOKONALÝ TLAK vychází z prostředí, jehož síla účastníky neomezuje,

ale žene je k větší tvořivosti. DOKONALÝ TLAK vychází z nezbytnosti a z respektu k lidem, se kterými pracujete, k času, který je vám přidělen, k prostoru, ve kterém se nacházíte, a k tomu, jak s tím vším zacházíte.

Je-li zadán úkol vytvořit KOMPOZICI, je zároveň důležité připomenout skupinám, aby netrávili čas sezením, diskusí a plánováním. Hned od začátku by se měli postavit a začít pracovat. Ať už skupiny pracují na svém úkolu kdekoliv, hned poznáte, kde se nacházejí ti, kteří si nevědí rady – stále posedávají ve stejném kruhu, koukají do svých papírů, když se snaží „přijít s nápady“, mluví buď všichni najednou, nebo naopak mlčí. Vždy také můžete snadno rozpoznat skupinu, ve které proudí štáva: vypadá jako parta malých dětí na hřišti. Běhají obvykle po prostoru a vykřikují „Vezmu si koště!“, někdo vyskakuje do vzduchu a volá: „Mám to! Mám to!“ nebo se dva lidé neustále překřikují: „Ano, jasně“ a „Co kdyby...“

Jaké jsou podmínky pro to, aby byl ve skupině vytvořen DOKONALÝ TLAK? Dejte jim při práci na KOMPOZICI právě tolik času, aby byli schopni vytvořit něco, k čemu se mohou přihlásit všichni její členové, a co budou schopni zopakovat (ne pouze improvizaci nebo náhodu). Nikoli však tolik času, aby se mohli být jen na okamžik zastavit, přemýšlet a hodnotit. Je dobré říci: „Máte dvacet minut, začněte!“

A čekat. Sledovat, jak skupiny pracují. Nikdy nepoznají, že vaše hodinky měří *subjektivní čas*. Když už se zdá, že jsou blízko cíle, upozorněte je, že jim zbývá „jedna minuta“. Vytvářejte na ně tlak. Pokud již uplynulo dvacet minut a vidíte, že skupina se západem stále něco rozvíjí a potřebuje více času, přidejte dalších pět minut atd. Buďte pozorní a udržujte tlak.

DOKONALÝ TLAK vytvoříte také tím, že pro stanovený úkol zadáte přesné množství složek (ne málo, ne moc). Vytvoříte skupiny z přesného počtu lidí a vymezíte náročnost zadání. Úkol musí obsahovat rovinu obtížnosti, se kterou začnete, a rovinu, ke které se dostanete. Aby se skupina dostala do stavu spontánní hry, musí být úkoly rozhodně dostatečně velké a lafka posazena dostatečně vysoko. Ke stanovení úspěšného zadání pro KOMPOZICI a podnícení pracovního nasazení je třeba vzít v úvahu tyto prvky: počet členů skupiny, vztah vedoucího vůči skupině, složky kompozice, obtížnost úkolu a čas na přípravu.

Počet

Počet členů každé skupiny. Zpočátku je dobré začít práci na KOMPOZICI se třemi až pěti lidmi ve skupině a postupně přidávat. (Tina dokonce jednou na závěr třítydenního tréninkového programu divadla Steppenwolf zadala KOMPOZICI celé skupině. Pětadvacet lidí tak pracovalo na jediné věci.)

Vedoucí versus skupina: „Ano, a...“

Skupina si může a nemusí zvolit vedoucího nebo režiséra. Na začátku práce na KOMPOZICI je často lepší, aby ve skupině nebyla žádná osoba nadřazena ostatním. Jedním z přínosů KOMPOZICE je způsob, jakým nás vyzývá k autentické spolupráci, k práci v duchu vzájemné šlechetnosti. Pokud členové skupiny pracují pospolu, naslouchají si navzájem, nemají strach z nadvlády a kontroly, přináší většinou práce skvělé výsledky. Jakmile začne skupina věci posuzovat a dohadovat se, práce se zastaví. Schopnost být otevřený k čemukoli, co skupina nabízí, se jmenuje „Ano, a...“. Je to protiklad k „Ne, ale...“. Pokud někdo přichází s návrhem, zjistěte, k čemu je návrh užitečný, a dále jej rozvíjejte (Ano, a...). Namísto zdůrazňování, proč daná věc nemůže fungovat a co má být uděláno místo toho, (Ne, ale...), řekněte: „Zkusme to!“

V práci na KOMPOZICI ovšem přichází určitý okamžik, kdy je neocenitelné mít vedoucího. Když nastane ten správný okamžik, přimějte určité jednotlivce, aby před všemi odhalili svou individuální práci – to je příklad DOKONALÉHO TLAKU. DOKONALÝ TLAK vyžaduje po jedinci, aby se odhalil jako umělec, aby si stál za tím, co dělá, a učil se tím, co pozoruje on sám a co vidí ostatní.

Pokud máme režiséra KOMPOZICE, dostávají jedinci méně času na své: „Ano, a...“. Nejsou tak snadno vyzýváni ke spolupráci. Přesto je přítomna osoba, která v této situaci uplatňuje své: „Ano, a...“, to je režisér. Měl by klást otázky, vymezit určité pojmy na základě KOMPOZICE, a další nechat otevřené. Měl by oceňovat příspěvky a co je nejdůležitější, být otevřený k ostatním, když přicházejí se svým vkladem – to i v případě, že k tomu nebyli vyzváni.

Složky

Složky jsou prvky, které vyberete pro daný úkol a ze kterých práci komponujete. Prvky mohou zahrnovat objekty, zvuky, fyzické akce, text, divadelní konvence atd. Druh DOKONALÉHO TLAKU je závislý na počtu složek obsažených v představení a na tom, jak obtížné je tyto složky objevit a zapojit do hry.

Komplexnost

Komplexnost je vyjádřena strukturou a délkou. Zadání celku jako opaku k jednoduchosti zvětšuje DOKONALÝ TLAK. KOMPOZICE, která se skládá ze tří akcí a je vytvořena tak, aby trvala jednu minutu, je jistě mnohem pohodlnější než desetiminutová etuda, která se skládá z pěti různých částí, kdy každá z nich má zároveň zápletku a rozuzlení. Začněte s dostatečnou lehkostí, abyste skupinu pro věc zapálili. Postupně přidávejte plyn tak, aby skupina vyletěla k oblakům.

Čas na přípravu

Jde o to určit správné množství času. Rozhodněte se, jestli skupina začne na úkolu pracovat okamžitě, nebo zda zadáte úkol den předem. Pokud pověříte režiséra, aby vedl KOMPOZICI, je většinou užitečné zadat mu úkol dříve. Je potom na něm, nakolik se předem připraví a jak moc bude v daném okamžiku kombinovat se skupinou přímo na místě. Ať už se rozhodnete pro přípravu nebo pro tvorbu na místě, nikdy skupině neposkytněte takové množství času, které by zmenšilo DOKONALÝ TLAK.

Zadání pro KOMPOZICI 1:

Počáteční příprava a úvod do montáže

Montáž je způsob, jak k sobě spojovat představy. Skládá se z juxtapozice, kontrastu, rytmu a příběhu. Skládáním, překrýváním a propojováním rozdílného materiálu z různých zdrojů vytváříte spojovací niť. Montáž má svůj původ ve vývoji filmu. V počátcích filmové tvorby se postavila těžká kamera na stativ s cílem natáčet různé události.

Napínavé příběhy se hrály přímo před kamerou. Hasičské vozy s hasiči hasícími požár byly natáčeny z jednoho místa. Kamera se nehýbala.

Byl to průkopník filmu D. W. Griffith, koho jako prvního k překvapení kameramana Billyho Blitza napadlo, že se kamera může pohnout blíže k akci. Tento pro kameru šokující a objevný okamžik dal impuls nejenom ke zrodu detailu, ale také ke *stříhu a úhlu pohledu*. Záběr ukazující hasiče bojujícího s ohněm postavený do juxtapozice s detailem ženy, která to pozoruje, umožňuje divákům sledovat oheň očima té ženy. Pohyb kamery vytvořil nutnost stříhu. Kamera už přestala být jen nahrávacím zařízením, stala se vysoce výmluvným a subjektivním nástrojem. Ruský filmař Sergej Ejzenštejn vytříbil stříh a montáž do umělecké formy důrazem na rytmus a kontrast. Sled sestříhaných záběrů (montáž) může zahrnovat detaily v juxtapozici s panoramaty a dlouhými záběry, a tak vyprávět příběh zcela novým způsobem a vyjádřit subjektivní úhel pohledu. Sekvence skládající se z řady prolínáček, navrstvení nebo stříhů může zhušťovat čas, nebo naznačit vzpomínky či představy. Účinek příběhu na pozorovatele závisí na tom, jak byly nesourodé složky k sobě postaveny. Právě toto postavení vedle sebe je podstatou montáže. Ve filmu byla montáž tím hlavním, co vypráví příběh, a je tomu tak až do dnešních dnů.

Divadlo tuto techniku může využívat tím, že nahradí pohyb kamery a stříh fyzickým pohybem. Jak můžete vytvořit detail, panorama nebo prostříh bez použití kamery? Jak můžete vedle sebe postavit neslučitelný materiál a vytvořit tak celek tím, že využijete techniku montáže? (Hlouběji se tím zabýváme v kapitole 16, KOMPOZICE a příbuzná umění.)

[1] Rozdělte se do skupin po třech. V každé skupině určete, kdo bude první, kdo druhý a kdo třetí. Každý účastník dostane patnáct minut na to, aby na základě znalosti montáže zrežiroval zbylé dva členy do KOMPOZICE.

[2] Zadání začněte definicí montáže, zmiňte se o její historii a využití ve filmu.

[3] Rozhodněte o prostoru, ve kterém se tato KOMPOZICE bude odehrávat. Protože máme několik režisérů a několik KOMPOZIC, bude

nejlépe, když určíte dva přesně oddělené prostory: jeden pro scénu, jeden pro diváky. V ideálním případě by měl být scénický prostor nějak architektonicky zajímavý, může například obsahovat dveře, okna, nebo balkon.

[4] Každý z účastníků si zvolí osobní příběh nebo nějakou příhodu, která se týká lásky či ztráty, která je stále živá a nese v sobě silnou osobní naléhavost. Úkolem tohoto KOMPOZIČNÍHO CVIČENÍ je zinscenovat výraz příběhu nebo příhody ve formě montáže o pěti částech, s následujícími omezeními:

– Po dobu deseti minut každý pozorně sleduje prostor scény a zapíše si do svého sešitu *storyboard* pro svou KOMPOZICI. Je důležité, aby každý účastník nechal architekturu ovlivnit rozhodování, nechal prostor promluvit a navrhnout, jak chce být sám využit a jak chce fungovat ve vztahu k epizodě.

– Patnáct minut pro prvního režiséra, aby inscenoval KOMPOZICI.

– Patnáct minut pro druhého režiséra, aby inscenoval KOMPOZICI.

– Patnáct minut pro třetího režiséra, aby inscenoval KOMPOZICI.

Struktura. Pět šotů nebo *záběrů*, každý z nich maximálně patnáct vteřin dlouhý, oddělených vzájemně *blackouty*, během kterých publikum zavře oči. Režisér například může říct: „Tma!“ a účastníci z řad diváků zavrou oči. Na povel „Světla!“, diváci zase oči otevrou.

Je také možné začlenit minimální rekvizity nebo nábytek, ale jenom v případě, že slouží k vyjádření nějaké určité věci. Můžete také šetrně, s přesným záměrem, neimprovizovaně užít zvuk nebo text. Každý pohyb, každý objekt i zvuk by měl něco vypovídat.

Následující instrukce pomohou každému režisérovi k vytvoření jeho KOMPOZICE.

– Během patnáctiminutové zkoušky se snažte stavět akce s velkým důrazem na detail.

– Pracujte fyzicky. Neztrácejte čas vysvětlováním psychologie nebo významu hercům. Namísto toho mluďte stručně a dávejte fyzické instrukce jako: „Projděte rychle dveřmi, udělejte pět kroků, podívejte se doleva, vydechněte, pomalu se ohlížejte a šeptem vyslovte slovo: *Oheň*. Režirujte z fyzického hlediska, nikoli z psychologického.

– Využijte svých patnáct minut raději na inscenování *výrazu* události, než na její *popis*. *Popisování* události znamená snahu o její co

nejvěrnější scénickou repliku. *Vyjádření* události znamená to, jak na vás působí, jak ji cítíte skrze váš osobní objektiv. (Rozdílům mezi POPISNÝM a VÝRAZOVÝM inscenováním se budeme věnovat později.)

– Když vydáte instrukce, pozorně sledujte, jak s nimi herci zacházejí, a dělejte rozhodnutí až na základě jejich příspěvků. Jak můžete vy jako vedoucí u jednotlivých herců co nejefektivněji využít fyzičnost a citlivost jeden na druhého?

– Udržujte věci v pohybu. Pracujte intuitivně. Soustřeďte se na detaily. Pracujte exaktně. Musí vám záležet na tom, kde a kdy se věci odehrávají.

[5] Po patnácti minutách nastala chvíle, kdy mají všichni tři režiséři přehrát své KOMPOZICE divákům (ostatním skupinám). Ještě předtím, než začne představení, věnujte okamžik obecným instrukcím hercům (v tomto případě se to týká všech) i režisérům (rovněž to jsou všichni).

■ *Pro herce:*

– Na zkoušce jste se dohodli na sérii akcí, avšak důvodem pro představení není pouze předvedení toho, co vyplývá z těchto dohod. Představení je příležitostí k novým objevům, k setkání, ke skutečné lidské účasti. V rámci svých choreografií užívejte tréninku ÚHLŮ POHLEDU, a užíjte materiál tak, abyste zůstali kinsteticky účastní a byli si vědomi toho, jak společně pracujete s časem. Jaký vliv má na využití času publikum? Pokuste se zpomalit čas a setkat se před zraky diváků.

– Dávejte si pozor na *džó–ha–kjú*. Stručně vyjádřeno, *džó–ha–kjú* znamená začátek, střed a konec. Jedná se o rytmickou cestu gesta, vztahu, příběhu nebo situace. (Viz popis na straně 139.) Dávat si pozor na *džó–ha–kjú* znamená pro herce, aby pečovali o cestu, kterou vytvořili sami pro sebe a pro diváky.

– Na závěr všech tří KOMPOZIC své skupiny udělejte zřetelné znamení.

■ *Pro režiséry:*

– Režisér má na starosti dvě skupiny: herce a diváky. KOMPOZICE přináší možnost si tuto dvojitou zodpovědnost vyzkoušet. Zajímejte se o diváky. Nemyslete si, že diváci vědí, co mají dělat, kdy mají zavřít oči, nebo co bude následovat.

– Dávejte pozor na *džó–ha–kjú* diváků (viz předchozí odstavec). Buďte citliví k jejich náladě i k jejich výdrži. Jsou unavení? Potřebují si odpočinout od příkazů „Světlo!/Tma!“? Existuje nějaká cesta, která by v takové situaci pomohla?

– Jste zodpovědní za to, jakou budou mít diváci v průběhu **KOMPOZICE** zkušenost s časem a **TRVÁNÍM**. Ujistěte se, že blackouty nebudou příliš dlouhé. Režisér musí být citlivý k tomu, jak publikum vnímá čas.

– Dávejte pozor na bezpečí herce a jeho příjemný pocit.

Práce na **KOMPOZICI** dává režisérům možnost získat zkušenost ve vztahu k divákům. I když není režisér při představení přítomen, publikum může vycítit, jaký k němu má přístup a vztah. Diváci vnímají režisérovy obavy, jeho velkorysost, úctu i nedbalost. Využívejte cvičení **KOMPOZICE** ke vnímání prožitků diváků, starejte se o ně, hledejte dveře, kterými by mohli vstoupit do vaší práce. Buďte citliví k jejich pozornosti.

POPISNÉ VERSUS VÝRAZOVÉ INSCENOVÁNÍ

Inscenujeme-li **KOMPOZICI**, můžeme postupovat buď **POPISNĚ**, nebo **VÝRAZOVĚ**. Popisné inscenování v podstatě opakuje vnější fyzickou a vokální realitu události. Chcete-li například inscenovat tu noc, kdy vás opustila vaše láska, můžete to udělat tak, jak se to doslova stalo (**POPISNĚ**). Můžete také inscenovat pocit, jaký jste z toho měli (**VÝRAZOVĚ**). Můžete inscenovat situaci, jak si muž balí věci do kufru a loučí se s ženou sedící za stolem (**POPISNĚ**), nebo také můžete inscenovat vztah muže a ženy, kteří se chůzí pozpátku od sebe pomalu vzdalují (**VÝRAZOVĚ**).

Sochař Constantin Brancusi svou snahu dosáhnout spíše **VÝRAZOVÝCH** než **POPISNÝCH** kvalit ve svém umění popsal takto:

Přemýšlíte o kostrách ryb, když je pozorujete? Vnímáte jejich rychlost, způsob, jak plavou, odlesky jejich těl ve vodě. Právě toto jsem se snažil vyjádřit. Pokud bych udělal ploutve, oči a kostru,

uvěznil bych jejich pohyb a upoutal vaši pozornost pouze ke vzorcům či tvarům reality. Toužím po záblesku jejich ducha.

DŽÓ–HA–KJÚ

Představení je proud, který má vzestupnou a klesající křivku.
(Peter Brook)

Mistr Zeami, zakladatel japonského divadla *nó*, napsal v patnáctém století *Dvanct traktátů o divadle*. Je to úžasný výčet objevů pro divadlo a herectví, které jsou významné a použitelné dodnes (viz bibliografie). Jeden ze základních stavebních kamenů Zeamiho úvah, *džó–ha–kjú*, je podstatný jak pro **ÚHLY POHLEDU**, tak pro **KOMPOZICI**.

Džó–ha–kjú je v podstatě rytmickým vzorcem. *Džó–ha–kjú* může být zjednodušeně překládáno jako začátek, střed a konec. Pokud se ovšem podíváte hlouběji, je jeho význam mnohem složitější.

džó = úvod
ha = předvedení
kjú = rozuzlení

nebo

džó = odpor
ha = trhlina
kjú = zrychlení

nebo také

džó = poskok
ha = přeskok
kjú = skok

Představení divadla *nó*, uváděná obvykle v průběhu dlouhého večera, se skládala ze tří nesourodých částí: hra *nó* (*džó*), *kjógen* nebo

komedie (ha) a další vážná hra *nó* (*kjú*). Zeami říká, že odpovědností **divadelních umělců** je sdílet s diváky jejich prožitky v průběhu celého večera. Tato cesta je rozdělena na *džó–ha–kjú*:

džó = úvod

ha = zlom

kjú = rychlost

(postupné zvyšování tempa od nejpomalejšího k nejrychlejšímu).

První hra, *džó*, naladí diváky k zážitkům celého večera. *Ha* ruší atmosféru *džó*; proto je v divadle *nó* částí *ha* komedie nebo *kjógen*. Další hra *nó*, *kjú*, zrychluje k závěru. Tyto tři části se rozvíjejí neustále se zrychlujícím tempem a tvoří dramatický, rytmický a melodický základ divadla *nó*.

Každý divadelní večer má své *džó–ha–kjú*. Tím se teorie stává mnohem zajímavější.

Večer má *džó–ha–kjú*.

Hra má *džó–ha–kjú*.

Výstup má své *džó–ha–kjú*.

Scéna má své *džó–ha–kjú*.

Vztah má své *džó–ha–kjú*.

Akce má *džó–ha–kjú*.

Gesto má *džó–ha–kjú*.

Podle Zeamiho každé *kjú* (konec) v sobě obsahuje další *džó* (začátek); každý konec jednoho gesta v sobě zároveň obsahuje začátek gesta příštího.

Pokud v akci jednou začnete rozpoznávat a zkoušet *džó–ha–kjú*, okamžitě k němu pocítíte zodpovědnost. *Džó–ha–kjú* může sloužit jako dobrý nástroj k uspořádání energie a plynulosti scénické akce:

džó = Začněte jemným způsobem.

ha = Pokračujte dramaticky.

kjú = Rychle zakončete.

Úspěšné představení je velkou cestou. Cesta přitahuje diváky jako magnet. Zážitky vás vedou stále dál, k dalším pokusům. Po kamenitých horských stezkách náhle dojdete na mýtinu a do údolí. Na cestě se vyskytují jak chvíle, kdy se můžeme nadechnout, tak i chvíle napětí a dramatických otřesů. Její součástí je kontrakce a uvolnění. Poslechněte si závěr některé Mahlerovy symfonie. Poslouchejte, jak se závěr zároveň zpomaluje i zrychluje. Mahler byl v každé skladbě, kterou kdy napsal, mistrem *kjú*.

džó = Počáteční fáze, kdy je důraz kladen na pohyb, který překonává nehybnost.

ha = Přechodová fáze, průlom nehybnosti, zvyšování pohybu.

kjú = Rychlá fáze, prudké crescendo, závěr v náhlém zastavení.

Protiklad síly, která má tendenci růst, vůči síle, která se drží zpátky, určuje první fázi: *džó* (zachovat).

Ha (prolomit) nastává ve chvíli, kdy je herec schopen se osvobodit od zadržované energie a rozvíjí se až do chvíle, kdy nastupuje třetí fáze *kjú*. V *kjú* (zrychlování) akce vrcholí veškerou svou silou, náhle se zastaví a je konfrontována s rezistencí až do okamžiku, kdy je nové *džó* připraveno začít.

Zeami také poukazuje v rámci *džó–ha–kjú* na hercovu zodpovědnost vůči divákům. Zeami píše, že pokud se objeví v průběhu části *džó* pozdní příchozí, je na herci, aby uvedl tohoto diváka do fáze *džó* a spolu se zbytkem publika ho přivedl do stádia *ha*. Jak odlišné je toto poznání od našeho odstupů od diváka, který v americkém divadle vytváříme! Četba Zeamiho spisů nás motivuje k tvorbě živého divadla.

Zadání pro KOMPOZICI 2:

Vyprávění příběhu za pomoci objektů a prostorových vztahů

[1] Každý z účastníků režíruje svoji vlastní KOMPOZICI. S objekty pracujte tak, jako by to byli herci.

[2] Scénu tvoří povrch stolu.

[3] Příběh vyprávějte v pěti živých obrazech oddělených blackouty. Užijte pouze objekty na ploše stolu. Příběh by měl být vyjádřen

tím, jak předměty rozmístíte, jejich vzájemnou vzdáleností, a tím, co se s nimi v pěti živých obrazech stane v rámci PROSTOROVÝCH VZTAHŮ.

Na přípravu jednotlivých KOMPOZIC dejte patnáct minut času.

Při těchto cvičeních uvažujte o ploše stolu tak, jako by to byl celý svět. Položením každého z předmětů na stůl vytváříte dramatickou situaci.

Zadání pro KOMPOZICI 3: **Odloučení/shledání**

[1] Rozdělte se do skupin po čtyřech až sedmi. Rozhodněte, zda určíte nebo neurčíte režiséra každé skupiny.

[2] Skupiny pracují na principu *site-specific*: vně běžného zkušebního prostoru vyhledávají místa, ve kterých by inscenovali a poté předvedli svá představení.

[3] Nejsou dovoleny žádné blackouty.

[4] KOMPOZICE by neměla trvat déle než osm minut a měla by být vystavena podle následující struktury:

- Zjevení PROSTORU.
- Zjevení OBJEKTU.
- Zjevení POSTAVY.
- Delší okamžik, kdy se všichni dívají směrem vzhůru.
- Jeden živel, který je využíván nadměrně (vzduch, voda, oheň, země).
- Odkaz ke slavnému obrazu.
- Překvapivý vstup.
- Dlouhotrvající vášnivý polibek.
- Marná očekávání.
- Jedno gesto, které se patnáctkrát zopakuje.
- Inscenovaná náhoda.
- Ticho, které bude trvat dvacet vteřin.
- Patnáct vteřin mluvení nejvyšší rychlostí.
- Patnáct vteřin souběžné akce.
- Patnáct vteřin vytrvalého smíchu.
- Zvuk (jiný než vokální) použitý třemi rozdílnými způsoby, například nahraná hudba, živé perkuse, přírodní zvukové efekty.
- Něco zpívaného.

– Něco velice hlasitého.

– Šest řádek textu (vedoucí vybere text z jakéhokoliv textového zdroje a zadá jej všem skupinám; později, když se práce na KOMPOZICI stane propracovanější, můžete množství zadaného textu zvýšit).

Zpočátku to bude vypadat, že tato KOMPOZICE je přeplněna jednotlivými složkami, představí ovšem základy divadelní abecedy vzrušujícím způsobem. Většinu složek známe od pradávna. Například *zjevení prostoru* se objevuje vždy s rozhrnutím opony. *Marné očekávání* můžeme nalézt v kterémkoliv velkém příběhu. A tak dále.

Při práci na KOMPOZICI je dobré zpočátku pracovat na principu *site-specific*. Znamená to vybrat si místo, které se nachází vně tradiční divadelní struktury, jako například vnější strana budovy, hřiště nebo schodiště. Práce na principu *site-specific* rozvíjí vědomí architektonických a prostorových možností, které pak tvůrce může využít i v konvenčním divadelním prostoru.

Přemýšlejte o vybrané architektuře jako o konkrétní *scénografii*, jako o scénické stavbě, která by byla nepředstavitelně drahá a v divadle pravděpodobně neuskutečnitelná. Taková práce učí účastníky odvážně snít a zapojit detaily objevených prostor do vlastních příběhů.

KOMPOZICE a tvorba původního díla

Mám pořád ohromnou chuť pracovat. Můj notes mi slouží jako kuchařský receptář, když dostanu hlad. Otevřu ho, a i ty nejmenší skici mi slouží jako materiál k práci. (Georges Braque)

Cvičení na KOMPOZICI jsou užitečná zejména při tvorbě původního díla. Zvláštní čas, určený k tvorbě KOMPOZICE, slouží jako příležitost načrtnout nápady v prostoru a čase. Podívat se a reagovat na ně, kritizovat je, vylepšovat a definovat nové cesty. Materiál, který je shromážděn v průběhu práce na KOMPOZICI, může být obvykle přímo použit v představení.

Následující kroky jsou míněny jako doporučení v počátcích práce na novém díle. KOMPOZICE může sloužit jako pomocník při zkoumání tématu a při shromažďování nového materiálu.

Krok 1.

ZÁKLADNÍ STAVEBNÍ KAMENY PRO ZAMÝŠLENOU PRÁCI

Při tvorbě původního díla jsou důležité tři základní komponenty tvůrčího procesu, na kterých může být představení vybudováno. Těmito komponenty jsou:

- otázka
- zakotvení
- struktura

Otázka (nebo téma) je motivací pro celý proces. Tato ústřední hnačí síla musí být dostatečně velká a natolik zajímavá a významná, aby zaujala a oslovila velké množství lidí. *Otázka* se vynoří na základě

osobního zájmu a dále se šíří jako virus na všechny ostatní, kteří se s ní setkají.

Zakotvení je osoba (nebo událost) sloužící jako prostředek, který nás k otázce dopraví.

Struktura je kostra, na které je událost zavěšena. Je to způsob, jak organizovat čas, informace, text a obrazy.

Zde je několik příkladů těchto tří základních stavebních kamenů, tak, jak byly použity v původních představeních Tiny a Anne:

[1] *Culture of Desire* (Kultura touhy – hra, kterou vytvořil soubor SITI na téma konzumu).

– *Otázka*: Kým se stáváme ve světle vlezlého a neústupného konzumu, který zcela prostupuje naše životy?

– *Zakotvení*: Andy Warhol.

– *Struktura*: Danteho *Peklo*.

[2] *American Vaudeville* (Americký vaudeville – hra, kterou napsaly Anne a Tina pro Alley Theatre v Houstonu).

– *Otázka*: V čem tkví kořeny americké populární zábavy?

– *Zakotvení*: Skutečná svědectví a zkušenosti lidí, kteří vytvářeli vaudeville a vystupovali v něm.

– *Struktura*: Struktura vaudevillových představení.

[3] *Cabin Pressure* (Přetlaková kabina – představení souboru SITI pro festival Humana pořádaný Actors Theatre v Luisville).

– *Otázka*: Jaká je tvůrčí role divadelního publika?

– *Zakotvení*: Skupina nevidadelníků je tázána na charakteristické zážitky ze setkání s divadlem.

– *Struktura*: Trapné besedy umělců s diváky se proměňují v sen a meditaci.

Krok 2. SHROMAŽĎOVÁNÍ MATERIÁLU

Ve chvíli, kdy jsou stanoveny základní stavební kameny projektu, je čas začít shromažďovat materiál pro představení.

[1] Vytvořte seznam všeho, co o projektu stoprocentně znáte. Jde o jakékoli myšlenky týkající se postav, textu, situace, příběhu, vývoje, obrazů atd.

[2] Vytvořte seznam všeho, co neznáte. To, co neznáte, může být stejně tak užitečné, jako to, co znáte. Všechny mezery a tajemné neznámé, které vás znejišťují a znervózňují, vytvářejí pro představení živnou půdu.

[3] Dejte dohromady text, obraz, hudbu, zvuk, objekty a cokoli dalšího, o čem se domníváte, že je to *Více* (viz 10. kapitola, strana 120) daného projektu. Nebojte se položit toho na stůl příliš mnoho. Označujete tak věci, které pomáhají vašim spolupracovníkům vstoupit do *HERNÍHO SVĚTA*. Ze všeho, co nashromáždíte, se může stát buď klíč, nebo zásadní složka představení.

Krok 3. **POSTRANNÍ UVAŽOVÁNÍ**

[1] Podělte se o nashromážděné informace se svými spolupracovníky. Je velice důležité, aby hned zpočátku zkoušení byla celá skupina správně zapojena. Toto vědomí společného vlastnictví bude pro publikum zjevné a pomůže provést váš soubor nezáživnými úseky dlouhé cesty. Sdílení informací může buď nastat při rozhovorech u stolu nebo v průběhu plnění úkolů pro *KOMPOZICI* v malých pracovních skupinách (viz *PRÁCE S PRAMENY* v následující kapitole).

[2] Prezентуйте veškerý materiál, který jste nashromáždili, a buďte připraveni vzdát se jakékoliv jeho části, pokud to bude nutné (viz *držte pevně a nechte být*, str. 151). Pracujte v duchu pokusů a omylů. Buďte otevření k nehmotným a neprokazatelným jevům, abyste vytvořili prostor pro poezii a metaforu. Buďte otevření k novým vlivům a názorům ostatních lidí. Zároveň se ale snažte zůstat v kontaktu s ústřední otázkou, vašim puzením a zájmem.

[3] Poté, co jste se podělili o nashromážděné materiály a myšlenky, může přijít *POSTRANNÍ UVAŽOVÁNÍ*. Je to průkopnická metoda skupinového snění. (Viz Edward de Bono, *Lateral Thinking: Creativity Step by Step*, Harper Perennial, New York, 1990.) Jedná se o nezávazný proces kolektivního přemítání o řešení společných problémů. Volné asociace na základě myšlenek a nápadů stimulují kolektivní před-

stavu světa hry a vytvářejí nové a překvapivé myšlenky o tom, co by se mohlo v daném prostoru stát.

Pro jednoho každého z účastníků je důležité získat pocit vlastnictví vůči procesu tvorby. Tím, že předkládáte souboru své myšlenky, tak otevíráte svůj vlastní postup, abyste do něj zahrnuli ostatní. Zkušenost s *POSTRANNÍM UVAŽOVÁNÍM* jim dává prostor, aby si vedle vás hráli a snili. Ačkoli stále máte konečné slovo, účastníci se stávají vašimi spolutvářci. Získali pravomoci. V tuto chvíli se pro ně z teoretického projektu stává projekt osobní.

Krok 4. **KOMPOZICE**

Nyní přichází chvíle pro určení zadání *KOMPOZICE* vašeho vlastního projektu. Základním impulsem za *KOMPOZIČNÍM* stádiem zkoušek je brechtovské *ukážte mi to!* Cílem práce na *KOMPOZICI* je převést teorii a myšlenky do akce, události nebo obrazu. Pro herce je to příležitost zkoumat materiál konkrétními, *hratelnými* způsoby.

Abyste vytvořili zadání pro *KOMPOZICI*, začněte tím, na co jste zvědaví, nebo naopak tím, co je pro vás matoucí. Vytvořte si seznam nápadů a materiálu, který budete chtít prozkoumat. Při jednotlivých zadáních dávejte pozor, ať nepopisujete výsledek, ale dáváte hádanku, kterou by skupina mohla vyřešit.

Poznámka: Zadání a cíle popsané v této kapitole se v mnohém překrývají s těmi v kapitole příští (*KOMPOZICE* a zkoušení divadelní hry). Nebojte se listovat, míchat a spojovat.

Každé z uvedených zadání pro *KOMPOZICI* může být zaměřeno na jednu nebo více z následujících kvalit: hledisko, architekturu, roli publika, vyprávění příběhu, světlo a barvu, postavu atd.

Hledisko

Jaké hledisko hra představuje? Čí je to příběh? Jak se téma nebo předmět proměňuje v závislosti na tom, kdo příběh vypráví? Je vyprávěč viditelný, je ztělesněn, je implicitní? Pokud se ve hře vyskytuje otázka, kdo ji klade? Pokud to je sen, kdo je tím, komu se zdá? Pokud se jedná o zařikávací, hádku nebo vzpomínku, komu patří?

Architektura

Jakým způsobem byste mohli využít architekturu divadla a/nebo scénografii? Zadání KOMPOZICE možná ukážou nějaké nové cesty, jak prostor využívat a jak jej zkoumat. Možná, že zadání žádá účastníky, aby změnili nebo naopak naplnili očekávání, která architektura vytváří. Jakým způsobem můžete probudit prostor, ve kterém se má něco odehrát?

Role diváků

Jaký je vztah herců k divákům? Má se divák cítit jako voyeur, jako svědek něčeho, co nemá vidět? Jsou diváci přítomni veřejnému obřadu? Jsou to porotci při soudním procesu? Jaká je jejich role v celé události? KOMPOZICE jsou cestou zkoumání nejrůznějších možností řešení této otázky.

Techniky vyprávění příběhu

Jaké techniky vyprávění uvedou váš příběh v život? Zde se neptáme na to, *co* vyprávíte, ale *jak* to sdělujete. Kompozice může využívat filmové techniky (montáž) nebo brechtovské divadelní prostředky. Děláte přechody pomocí blackoutů, zazvonění na zvon, nebo pomalých překrývání? Jsou tyto vyprávěcí prostředky pevně dané, nebo se v průběhu představení proměňují?

Žánr

Co je to žánr? Jakým způsobem můžete zapojit formy z jiných zdrojů? Je zde prostor pro balet nebo loutkové divadlo? Ze kterých divadelních žánrů toto představení vychází? Jaké historické prostředky mu mohou být ku prospěchu? Je součástí směsi řecký chór nebo scénka z vaudevillu?

Prostředky ohraničení

Co vytváří okraje nebo hranice herního prostoru – a jak mohou být popřípadě tato ohraničení využita nebo přesunuta?

Měřítko

Jak by mohly být využity objekty nebo akce, které jsou buď velmi velké anebo malé?

Světlo a barva

Jakým způsobem užít světlo a barvu, aby se staly vyjádřením tématu?

Jazyk

Jaké jazyky jsou užity? Jak lidé komunikují? Kde se vzal text, jak je ve hře umístěn a jakým způsobem je přednesen?

Postava

Čím je ve vaší práci definována postava? Objevují se postavy prostřednictvím akce, popisu, hudby atd.?

Herní svět

Co je arénou, krajina, nebo svět hry? (Viz diskuse o HERNÍM SVĚTĚ v následující kapitole.)

Krok 5. URČÍ A VYTVOŘ

Rozdělte soubor do malých skupin a dejte každé z nich stejné zadání. Ať každá skupina minimálně za hodinu, maximálně za období několika dní nazkouší svoji KOMPOZICI. Vyzvěte skupiny, ať nejméně šedesát procent přiděleného času věnují praktické práci v prostoru

(příliš mnoho diskusí maří výsledek). Povzbudte je, aby pracovali intuitivně a bez obav z neúspěchu. Nejlepší KOMPOZICE vznikají často kombinací neúspěchu a obrovských skoků.

Krok 6. PŘEDVEĎ A DISKUTUJ

Všechny KOMPOZICE postupně zahrajte bez jakéhokoli průběžného komentáře. Práci přijímejte s otevřeností a šlechetností. Řekněte účastníkům, ať se namísto mechanického pohybu z obrazu do obrazu a z nápadu do nápadu v průběhu představení nebojí využít času k opravdovým vzájemným setkáním na scéně. Tak, jak to popsal Peter Brook ve své knize *Prázdný prostor* (Praha, Panorama, 1988), pro scénu platí dvě pravidla: [1] stát se *může* cokoliv a [2] něco se stát *musí*. Zodpovědností performerů je dokázat, že během předvádění KOMPOZICE mezi nimi skutečně něco vzniká.

Každá KOMPOZICE je následně hodnocena zvlášť. Soustřeďte se na pozitivní inovace. Pojmenujte to, co je pro představení přínosem. Poukažte na všechna vzniklá nebezpečí a oceňte snahu.

Vytvořte seznam všech nástrah, které se objevily v cestě, a přijímejte návrhy, čeho se během sestavování představení vyvarovat. Dejte prostor individuálním reakcím na KOMPOZICE. Naslouchejte všem názorům, jako by to byly klíče k velkému tajemství.

Následuje několik vět, které mohou být v průběhu práce na KOMPOZICI užitečné.

Vesmír vzniká od nuly.

Práce na původním díle přináší možnost vytvořit *vesmír z nuly*. Můžete vytvořit vlastní vesmír s jeho vlastními pravidly času, prostoru, a vlastní logikou. Je samozřejmě možné dojít k tomu zkoumáním a napodobováním určitého času a prostoru, který hra vyžaduje. Máte také možnost říct: „Všechno je možné. Co by se tedy mohlo stát?“ nebo „Proč by měly věci padat na zem místo toho, aby vyletěly nahoru?“ Se zdravým smyslem pro dobrodružství a tvář v tvář nepopsanému listu papíru se vydáváte do neznáma. (Viz část příští kapitoly věnovaná HERNÍMU SVĚTU.)

Držte pevně a nechte být.

Do každého úsilí se vrhjte s odvahou, silou a jasným úmyslem, ale zároveň buďte připraveni se přizpůsobit. Mějte jasno v tom, co chcete, ale vůbec se nevažte na způsob, jakým toho dosáhnete.

Skok důvěry.

Bez intuitivního *skoku důvěry* se práce stává akademickou. Mějte dostatek odvahy k tomu, abyste dělali rozhodnutí, která v danou chvíli nemůžete obhájit. Tato rozhodnutí jsou podstatou skoku.

Život je nejistá forma, nikdy nevíme, co nás čeká a jak to bude vypadat. Ve chvíli, kdy na to přijdete, začnete malinko umírat. Umělec si není nikdy jistý, pouze odhaduje. Můžeme dělat chyby, ale skáče do tmy skok za skokem. (Agnes de Mille)

Předpokládá se, že nejobtížnějším činem tanečníka je skočit do určité pózy tak, že ji nepředjímá, ale vytváří ji samotným skokem...

Většina lidí je v životě pohlcena pozemskými radostmi a smutky; jsou to gaučovní povaleči, kteří se takového tance neúčastní. Rytíři nekonečna se pozvedávají jako baletní tanečníci. Svůj pohyb směřují vzhůru... (Søren Kierkegaard, Bázeň a chvění)

KOMPOZICE a zkoušení divadelní hry

PRÁCE SE ZDROJI

Při tvorbě nového díla vycházíte z určitého zdroje. Tím může být úvaha, obraz, historická událost atd. Při inscenaci divadelní hry se rovněž setkáváte se zdroji. Hra je vaším přímým zdrojem a ten v sobě obsahuje další.

PRÁCE SE ZDROJI je série aktivit, které probíhají na začátku zkoušení. Cílem je navázat spojení (jak intelektuální, tak emocionální, jak individuální, tak i kolektivní) se zdrojem, z něž práce vychází. Je to doba předtím, než začnete zkoušet cokoli, s čím půjdete před publikum, určená k tomu, abyste se celou svou osobností ponořili do svého materiálu a vstoupili do jeho světa, do jeho problémů a do jeho srdce. PRÁCE SE ZDROJI může zahrnovat činnost, která byla vykonána na základě ÚHLŮ POHLEDU a KOMPOZICE, avšak nemusí se jimi omezovat.

PRÁCE SE ZDROJI může mít mnoho podob. Jejím základem mohou být herecké presentace určitých témat nebo zprávy o nich, může jím být i výuka tance, tvorba skupinové umělecké instalace a samozřejmě KOMPOZICE. PRÁCE SE ZDROJI může být cokoli, co si dovedete představit, pokud to soubor přibližuje k materiálu a motivuje to ke vkladu do něj.

PRÁCE SE ZDROJI umožňuje tichou a neviditelnou komunikaci. PRÁCE SE ZDROJI zapaluje oheň, o který se mohou všichni podělit. Nejedná se o inscenování. Nejde o tvorbu konečného produktu. Jde o vytvoření časoprostoru na začátku tvůrčího procesu (někdy jde o den nebo dva, jindy se jedná o měsíc a déle, závisí to na časovém omezení

projektu), určeného k probuzení centrální otázky představení způsobem pravdivým a osobním pro každého účastníka projektu.

PRÁCE SE ZDROJI je pro všechny členy skupiny výzvou zúčastnit se procesu celou svou osobností, ne pouze přijmout předepsanou nebo pasivní úlohu. V souladu s tím, o čem hra je a jak by jeho vklad do ní měl vypadat, je pro každého výzvou k vlastní tvorbě.

Režisér zpravidla provádí svoji vlastní PRÁCI SE ZDROJI ještě před zahájením zkoušek. Například Anne čte obrovské množství knížek a poslouchá stovky nových CD. Tina rozstřihává fotografie a lepí si je doma na zdi. Jiní režiséři možná chodí po knihovnách, vyjíždějí do terénu, mluví s lidmi, studují a připravují se, aby mohli získat maximum informací pro svou práci. Když tedy režisér přichází na první zkoušku, je zaujatý materiálem a má obvykle před zbytkem souboru týdny nebo měsíce náskok. PRÁCE SE ZDROJI dává všem spolupracovníkům čas a prostor potřebný pro to, aby přišli s vlastními poznatky, zájmy, sny a reakcemi na materiál. Uvažujte o tom takto: režisér onemocněl určitou chorobou, a v těchto kritických počátečních stádiích procesu zkoušení musí prokázat, že je nemoc nakažlivá. PRÁCE SE ZDROJI nemoc rozšiřuje. PRÁCE SE ZDROJI je výzvou k obsesi.

Zdroj je vše, z čeho se představení rodí. PRACOVAT SE ZDROJI znamená vytvořit kontakt s původním impulsem, ze kterého vychází samotná práce i její pozadí, to znamená s textem, s jeho významem, s obdobím, s autorem, nebo také s fyzickým a zvukovým světem představení. Zdrojem divadelního představení může být stejně dobře nehmotný pocit, jako i konkrétní výstřižek z novin či nalezený objekt. Divadlo může vzniknout na základě čehokoliv. PRÁCE SE ZDROJI je čas určený k tomu, abychom zdroj odkryli, jako skupina na něj reagovali a namíchali z něj pro nás dostatečně výbušnou směs.

PRÁCE SE ZDROJI v procesu zkoušek

Studium a diskuse, které obvykle zahajují proces zkoušek, mohou být považovány za formu PRÁCE SE ZDROJI. Tyto užitečné aktivity vyžadují po souboru intelektuální práci. Patří sem:

- Sledování filmů, videa, DVD se vztahem k danému tématu.
- Poslouchání hudby k tématu.

– Přinášení zpráv k daným tématům, včetně historického zkoumání pohybu, chování atd. pro dobové vymezení hry.

Na této úvodní rozumové činnosti buduje PRÁCE SE ZDROJI základy pro probuzení intuice a podvědomí.

Když PRÁCI SE ZDROJI hercům souboru představujete, upozorněte je, že přesně *víte*, o co je žádáte. Chcete po nich, aby se rozhodovali a vyslovili *příliš brzo* a *příliš rychle*.

Je to váš záměr. Rozhodnutí, která takto udělají, tryskají z instinktu. Tato rozhodnutí se mohou hned druhý den změnit (a také se změní). Zpočátku mohou herci mít pocit, že taková PRÁCE SE ZDROJI je buď úplným plýtváním času (další hloupá divadelní hra), nebo marněním cenného času, který mohl být strávený prací u stolu nebo ve zkušebně. Realita je jiná: PRÁCE SE ZDROJI čas šetří. Čas strávený společně ještě před zahájením koušek přivede soubor na jednu loď. Později bychom jej ztratili neustálým vysvětlováním, na jaké lodi to vlastně jsme. Tím, že členové souboru se shodnou na společných cílech a vytvoří společný slovník později ušetříme čas nutný k tomu, abychom dospěli až k inscenování, projížďčká, technickým zkouškám, předpremiérám a k premiéře.

1. příklad PRÁCE SE ZDROJI: **Katynka z Heilbronn**

Hru Heinricha von Kleista *Katynka z Heilbronn* Anne režírovala v Institutu pro vyšší divadelní vzdělání při American Repertory Theatre v Massachusetts. Na první zkoušce všechny vyzvala, aby si na příště připravili prezentaci nebo seznam odpovědí na otázku: „Co je německé?“. Nezajímá jí akademický výzkum, kterým by herci přistoupili k materiálu na základě rozumové úvahy. Chtěla subjektivní odpovědi, které je přivedou k materiálu na základě vlastní představivosti, pocitů, předsudků, fantazií, vzpomínek, historie a kultury. Chtěla, aby prostřednictvím PRÁCE SE ZDROJI vyplavaly na povrch jejich skrytá já. Když přišli druhý den na zkoušku, přečetl jeden z nich seznam věcí, které jsou německé, druhý donesl německé jídlo, a Tina zahrála na klavír tu nejotřelejší německou hudbu, kterou si lze jenom představit; od Bethovenovy *Páté symfonie* až po nacistickou píseň *Zitřek patří nám* z filmu *Kabaret*. Tímto způsobem byli všichni schopni rozoznat vztah své skupiny k *němectví* hry. Začali si být vědomi jejího

kontextu a byli schopni se rozhodovat, jak na tomto základě stavět dál (nebo také ne). Zapomenutá kultura se touto cestou stává kulturou aktivní.

2. příklad PRÁCE SE ZDROJI: **Strindbergova sonáta**

Tina se přišla podívat na zkoušku představení *Strindbergova sonáta*, které bylo věnováno světu Augusta Strindberga. Anne ho vytvořila na University of California v San Diegu. Soubor byl právě uprostřed PRÁCE SE ZDROJI. Anne požádala herce, aby vyplnili formuláře *Když přemýšlím o Strindbergovi, vidím _____, slyším _____, cítím _____, atd.* Když je navštívila Tina, četli právě nahlas svoje seznamy. Byly plny představ o mužích v cylindrech, ženách v dlouhých karmínových róbách a černém sametu, výstřelů, zápachu hořícího papíru, likéru vylitého na něčí hrudi, kytic atd. Jako první se často objevily věci naprosto banální. Anne ale herce vyzvala, aby se do klišé a stereotypů spíše položili, než aby se jim vyhýbali. Anne vysvětlovala, že mohou přijít s něčím, co bude *otřelé*, ale co oni sami promění. Nejdůležitější však na tom všem bylo, že seznam posloužil k probuzení představivosti herců a byl pomocníkem při vytváření slovníku jejich hry.

HERNÍ SVĚT

Režirujete-li představení, vycházejte z předpokladu, že můžete na scéně vytvořit úplně nový svět: **HERNÍ SVĚT** (viz *vesmír vzniká od nuly* v předcházející kapitole). Než bychom připustili, že realita naší hry bude stejná jako realita našeho každodenního života, pracujte raději s postojem, že vše v této hře *vznikne z bodu nula*. **HERNÍ SVĚT** je soubor zákonů, které náleží pouze vašemu představení. Patří k nim způsob práce s časem, způsob, jak jsou lidé oblečení, barevná škála, co je strůjcem dobra a zla, dobré a špatné způsoby, co znamenají určitá gesta atd. **PRÁCI SE ZDROJI** využijte při tvorbě **HERNÍHO SVĚTA** každého představení. Podobně jako ve dvou zmíněných ukázkách ze zkoušek vytvořte na základě zadání seznam, který tento nový svět definuje. Někdy jsou tyto seznamy konkrétní a historické (způsob, jak lidé

v Rusku na přelomu století drželi cigarety, aby jim déle vydržely), někdy mohou být také vymyšlené. V přestavení Anne a souboru SITI *Small Lives/Big Dreams* (Malé životy/velké sny), které bylo esencí pěti hlavních Čechovových her, měli na scénu všichni vcházet zprava a odcházet doleva. Pokud někdo odešel doprava, jeho odchod dostal zvláštní význam, bořil pravidla, opouštěl hru, směřoval zpět, kráčel vstříc smrti. Čím přesně se liší indická společnost od francouzské? Jak vypadají tyto rozdíly a jak je zhmotníte na scéně? Francouzská společnost v roce 1800 se liší od francouzské společnosti roku 1850. V čem přesně?

Každá kultura má svoje vlastní vyslovená nebo nevyslovená pravidla, stejně jako každá domácnost, každý vztah, každá krajina. Divadlo má také svá inscenační pravidla: stůjíte čelem k divákům, stůjíte ve světle, udělejte pauzu pro smích. Proč? Kdo to nařídil?

Najděte zajímavý důvod pro představení, ve kterém všichni stojí zády k divákům. Pouze v okamžiku, kdy chtějí vyslovit nějaké tajemství nebo lež, se podívají dopředu. Co tím řekneme divákům? Nic nepředpokládejte. O všem pochybujte. Objevte pravidla. Vytvořte unikátní HERNÍ SVĚT.

KOMPOZICE A DIVADELNÍ HRA

KOMPOZICÍ průběžně vytváříme materiál pro DIVADELNÍ HRU, který:

- Může být využit v představení.
- Může být odrazovým můstkem pro diskusi a příklady.
- Může být rychlý, neuspořádaný, extrémní a spontánní, a často tedy odhaluje extrémní a hluboké pravdy o hře, které by jinak mohly zůstat zapomenuty nebo neprozkoumány.

Můžete vytvořit zadání pro KOMPOZICI zaměřená na:

- Témata hry.
- Fyzický svět hry.
- Postavu hry.
- Vztahy ve hře.
- Scénu nebo událost ve hře.

Cvičení 1. KOMPOZICE základního tématu

Rozdělte soubor do dvou skupin. Řekněte každé skupině, aby se mezi sebou pro dnešek dohodla, o čem hra je. Vytvořte třiminutovou KOMPOZICI, která podle mínění skupiny vyjadřuje esenci hry. Zadání může být buď bez jakýchkoliv dalších upřesnění, nebo může obsahovat tolik prvků, kolik uznáte za vhodné.

Cvičení 2. KOMPOZICE rozvinutého tématu

[1] Rozdělte soubor do skupin.

[2] Pojmenujte téma hry, které je pro vás zajímavé. (Téma buď poskytněte celé skupině, nebo vyzvěte každou z nich, ať si zvolí svoje vlastní téma.)

[3] Hru rozdělte na tři hlavní kapitoly (některé hry mají zcela jasné tři kapitoly, některé dvě, jiné pět). Skupinám je definujte. Můžete také každou ze skupin nechat provést vlastní dělení.

[4] Vytvořte představení o třech částech korespondujících s jednotlivými úseky hry, které vyjadřují tématické jádro daného materiálu. Jednotlivé části mohou buď volně přecházet jedna do druhé, nebo můžete pro každou z nich zvolit specifický znak (malá cedulka, blackout, zvonění zvonu, komentář). V každém případě musí mít každá z těchto částí jasný začátek, prostředek a konec. Neměl by vzniknout žádný zmatek ohledně toho, kdy jedna část končí a druhá začíná.

[5] Postupně zapojujte následujících devět prvků:

- Tři řádky textu hry (ne více, ne méně).
- Specifická role publika, výběr hracího prostoru z hlediska viditelnosti.
- Hudební skladba, která zazní z nepředvídatelného zdroje.
- Zjevení prostoru.
- Překvapivý vstup.
- Porušení rámce.
- Sekvence extrémního kontrastu.
- Trojí opakování jednoho objektu nebo obrazu.
- Cokoliv dalšího ze seznamu elementů vašeho specifického HERNÍHO SVĚTA.

Cvičení 3. **KOMPOZICE na základě fyzického/sluchového světa hry**

Toto zadání by mělo přijít v předvečer další zkoušky, takže soubor získá dostatek (ale ne příliš mnoho) času, aby si materiál uspořádal.

[1] Rozdělte soubor do trojic, dvojic, nebo je nechte pracovat sólo.

[2] K vytvoření dvouminutového představení, které vyjadřuje fyzický a sluchový svět hry, smí použít pouze nalezené předměty a zvuky (nikoli herce). Do hry nesmí vstoupit žádná jiná osoba kromě technického manipulátora, který pro daný formát funguje podobně jako loutkář. Nevytvářejte nic reprezentativního, pracujte raději na expresivním a subjektivním vyjádření. Nezajímá nás, jak naše scéna vypadá, ale jaký máme z prostředí naší hry *pocit*. Je chaotický, formální, uspěchaný, nebo romantický? Jak vyjádříte tento pocit prostřednictvím nalezených předmětů a zvuků?

[3] Zvolte si zvládnutelný a koncentrovaný prostor. Vyhněte se rušivým prvkům typu úniku světla nebo pronikání vnějších zvuků.

[4] Vezměte v úvahu tyto prvky a zapojte je do práce:

MÍSTO. Kde se představení odehrává? Nikoli doslova, ale expresivně. Je to bitevní pole, svatyně, země nikoho, cirkus, vnitřek něčí hlavy, sen určité postavy?

ČAS. Kdy se představení odehrává? Někdo k tomu může přistoupit doslova a vytvořit například obraz Zlatého věku. Jiný zase může mít osobní přístup a zaměřit se na Zlatý věk z pozice vzpomínky určité osoby. Jindy se všechny jevy ve hře neustále opakují a čas má tedy kruhový charakter. Někdo zase může vytvořit pocit, jakoby celá hra byla zahalena jedinou nekonečnou nocí.

MATERIÁLY A STRUKTURY. Barva, váha, trvanlivost. Je celá krajina dramatu pokryta lesklým sametem, nebo ji tvoří rezavé hřebíky s ostrůvkem roztrženého sametu uprostřed?

OBRAZY A OBJEKTY. Velikost, tvar, barva. Je to koláž vyrobená ze stovek novinových výstřižků, dva metry dlouhý záhon růží, nebo blýs-

kavý předmět v prázdném prostoru? Je to růže ve váze nebo růže, která leží vedle revolveru?

HLEDISKO. Perspektiva, stupnice. Je představení vzpomínkou, snem, nebo je vyprávěním určité osoby? Jaký je její vkus, zkušenost nebo úmysl? Kdo jsou diváci? Sledujeme hru zvnějšku **HERNÍHO SVĚTA**, nebo jsme do něj ponořeni? Vidíme věci seshora, zespodu, nebo je sledujeme v detailu?

ZVUK. Hudba, text, zvukové efekty, nahrané, nebo živé? Je představení tiché, nebo hlučné? Jsou zvuky jemné, nebo hlasité? Obsahují text? Které ze zvuků vytvářejí atmosféru? Jednou to může být dlouhé melancholické sólo na cello, jindy dlouhé melancholické sólo na cello přerušované prskáním potlačovaného smíchu.

SVĚTLO. Intenzita, směr, barva, atmosféra. Jsou věci jasné a průzračné, nebo tajemné, skryté ve stínu. Jedná se o přírodní prostředí, nebo prostředí vytvořené člověkem? Je to světlo baterky pátrající v kouři? Je to deset svíček na podlaze, nebo světlo met namířený proti divákům z otevřených dveří? Proměňuje se světlo neznatelně, nebo mají světelné přechody ostré hrany?

VÝVOJ. Proměňuje se během akce fyzická krajina? Jak? Projasňuje se vše zvolna, v průběhu prvních dvou minut? Může se na scénu v posledních deseti vteřinách vkutálet míč a vše náhle ukončit?

Cvičení 4. **KOMPOZICE postavy**

[1] Zvolte si postavu, která vás právě dnes zajímá. (Můžete také zvolit konvenčnější zadání a nechat každého herce/herčku pracovat na postavě, kterou právě hraje).

[2] Vytvořte studii postavy v pěti portrétech. Každý portrét oddělte blackoutem kratším než deset vteřin. Naopak portrét by měl trvat alespoň dvacet vteřin, abychom jej mohli zkoumat.

[3] Portrét každé postavy musí obsahovat jeden předmět a jednu hudební skladbu nebo externí zvuk.

[5] Názvy pěti portrétů jsou následující:

– *Strach z* _____ (musí vyjadřovat to, čeho se postava nejvíce bojí).

– *Láska nebo nenávisť k* _____ (zvolte pouze jednu možnost; musí označit osobu nebo věc, kterou postava nejvíce miluje či nenávidí).

– *Představy čeho* _____ (musí zobrazovat to, co si postava nejvíce představuje).

– *Vzpomínky na* _____ (musí poukazovat na to, co si postava pamatuje).

– *Touha po* _____ (musí vyjadřovat něco, po čem postava touží, co chce, co jí žene kupředu).

Cvičení 5. **KOMPOZICE vztahu**

Část 1.: *esence vztahu*

[1] Rozdělte soubor do dvojic.

[2] Každá dvojice během dvouminutové pohybové sekvence vyjádří esenci svého vzájemného vztahu prostřednictvím **PROSTOROVÝCH VZTAHŮ, TEMPA, GESTA, TOPOGRAFIE** a dalších individuálních **ÚHLŮ POHLEDU**, které připadají v úvahu.

Část 2.: *vývoj vztahu*

[1] Rozdělte soubor do dvojic.

[2] Každá dvojice má dvě minuty na to, aby vytvořila pohybovou sekvenci, která vypráví příběh vývoje jejich vzájemného vztahu v průběhu hry. Opět využije **PROSTOROVÉ VZTAHY, TEMPO, GESTA, TOPOGRAFII** a další individuální **ÚHLY POHLEDU**, které připadají v úvahu.

Cvičení 6. **KOMPOZICE události**

[1] Vyberte ze hry problematickou nebo zmatenou scénu.

[2] Rozdělte se do skupin.

[3] Každá skupina rozdělí scénu do tří až šesti minikapitol. Každou z nich označte tak, aby název vyjadřoval její základní děj.

[4] Na základě hlavních bodů těchto minikapitol (nepoužívejte věty z textu scény), převedte děj každé z nich do expresivního pohybu.

[5] Předvedte, diskutujte, označte. (Stejně jako v metodě *pokud to nemůžeš říct, ukaž na to* jednoduše rozlišujte, co do dané ukázky patří, co v ní funguje, nebo naopak, co z ní trčí ven.)

KOMPOZICE jako cvičení a další náměty

Tanečník trénuje tak, že cvičí u tyče. Klavírista přehrává stupnice. Basketbalista se trefuje do koše. Jiný zase zvedá činky nebo běhá. Jak se my, kdo se zabýváme divadlem, máme udržovat v kondici? Jakým způsobem na sobě máme pracovat? ÚHLY POHLEDU mohou být tréninkem pro ty, kdo procvičují svaly *otevřenosti, vědomí a spontaneity*. Stejně tak může být KOMPOZICE cvičením pro režiséry, choreografy, dramatiky, hudební skladatele, scénografy, performery – zkrátka pro všechny divadelní tvůrce. Při práci s KOMPOZICÍ trénujeme *tvorbu*. Udržujeme naši schopnost být *odvážný, umět věci pojmenovávat, být hravý a expresivní*.

Tak jako JSOU ÚHLY POHLEDU vytvořeny proto, aby pomohly hercům oprostít se od přemýšlení, je práce s KOMPOZICÍ určena režisérům a ostatním, aby se osvobodili od racionálního uvažování. KOMPOZICE nemusí být užívána pouze v představení nebo při tvorbě původního díla; může být využita také v hodinách, dílnách, a kdykoliv na sobě chce skupina lidí *pracovat*. Prostřednictvím KOMPOZICE se učíme důvěřovat svým instinktům, tříbit svou práci, rozpoznávat, kde jsme jako umělci silní a kde slabí, a především odhalovat svá vlastní tajemství prostřednictvím toho, co při práci vzniká.

Na různých místech, kde jsme pracovaly, se teď scházejí nahodilě skupinky lidí, kteří se jednoduše dali dohromady proto, aby trénovali ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICI. Tito lidé se setkávají v New Yorku, v Los Angeles nebo v Chicagu, pustí si hudbu a začnou s ÚHLY POHLEDU. Jindy si zvolí téma a shromažďují materiál prostřednictvím KOMPOZICE. Nesměřují k žádné premiéře, nemají žádné kritiky, neuvažují o nějakém závěru – pouze cvičí pro zachování aktivního a tvárného tvůrčího ducha.

Slovo „kompozice“ mě duchovně pohnulo natolik, že jsem si později za životní cíl vytyčil kompozici malovat. Ovlivnilo mě jako modlitba a naplnilo mě úžasem. (Vasilij Kandinskij)

PRAKTICKÁ CVIČENÍ

Ve své KOMPOZICI můžete trénovat a objevovat *cokoliv*. KOMPOZIČNÍ CVIČENÍ můžete vykonávat sami, s druhou osobou, nebo ve větší skupině. Můžete je dělat kdekoliv. Můžete při nich použít spoustu věcí, ale také vůbec nic. Volba předmětů, zaměření, cílů, a jednotlivých složek záleží pouze na vás. Cokoliv je možné, jediným limitem je širé nebo.

Praktické cvičení 1. Pozorování a pojmenování

[1] Zvolte si tři zdroje, které vás ovlivňují a které vás zajímají. Vaším zdrojem může být obraz (fotografie, pohled, xeroxová kopie), příběh, výstřižek z novin, písnička, objekt atd. Nestarejte se o to, zda můžete na základě tohoto zdroje vytvořit představení. Prostě začněte s tím, co na vás působí.

[2] Pro všechny tři zdroje platí:

– Popište, jak na vás zdroj působí – jak na něj intuitivně reagujete. („Rozesmutňuje mě“, atd.)

– Rozložte důvody, proč na vás tak působí. Analyzujte jednotlivé složky KOMPOZICE. Snažte se na každém z příkladů pojmenovat, jak *forma* ovlivňuje *pocit*. Zasahuje vás měřítko, protimluv vět, nebo asociativní odkazy, které máte svázány s určitými znaky? V průběhu rozkladu, dekonstrukce vašeho zdroje věnujte pozornost velikosti, textuře, tvaru, barvě, tempu, rytmu, opakování, a kontrastu (světlu a tmě, pomalému a rychlému atd.).

Praktické cvičení 2. KRAJINA a TOPOGRAFIE

[1] Pracujte společně, ve skupinách po dvou. Jedna osoba vymyslí krajinu a druhá tou krajinou bude cestovat.

[2] Dvojice pracují v prázdném prostoru. Architekt v každé dvojici

mentálně rozdělí prostor na různé vzájemně oddělené části o různých velikostech a tvarech (architekt může pracovat se čtverci, liniemi, chodníky atd.) a určí fyzické prostředí nebo zákony pro každou oblast. V jednom rohu bude nutné se pohybovat extrémně rychle, v jiném bude obrácená gravitace a místo toho, aby věci padaly dolů, stoupají nahoru, v dalším se vše pohybuje pozpátku, a do dalšího prostoru se musíme vplížit po podlaze skrze imaginární škvíru.

[3] Ve chvíli, kdy byla celistvá, podrobná a *neviditelná* krajina vytvořena, druhá osoba ji celou projde a vyzkouší. Potom ji každá dvojice předvede ostatním. Terén musí být zřetelně čitelný.

Praktické cvičení 3. **BARVA**

[1] Několika malým skupinám zadejte ÚHLÝ POHLEDU na základě barev, ostatní ať je pozorují.

[2] Další možnost: Každá skupina si může vybrat tři výrazně barevné objekty. Ať s použitím těchto objektů vytvoří příběh týkající se těchto barev a jejich vzájemného vztahu.

[3] Další možnost: vyberte si barvu a napište seznam všech asociací, které ve vás vyvolává. Jaký pocit ve vás vzniká, co vám připomíná, o jakých postavách vás nutí přemýšlet, jaké jsou její tradiční symbolické odkazy? Takto projděte velké množství barev. Vytvořte KOMPOZICI, která zkoumá kontrolovanou a vědomou volbu barevné škály. Můžete například vytvořit purpurové přestavení nebo představení o třech částech s názvy *Bílá*, *Červená* a *Černá*. Můžete také vytvořit představení, ve kterém jsou postavy definovány a jednájí podle barvy objektu, který k nim patří.

Cvičení 1. **Zinscenujte svoji rodinu u večeře**

[1] Toto cvičení je určeno jedné nebo i více skupinám.

[2] Z každé skupiny je vybrán režisér, který s ostatními členy inscenuje večeři své vlastní rodiny. Inscenování by mělo být *expresivní*, to znamená, že více než o popisné znázorňování postav a událostí by mělo jít o vyjádření subjektivní zkušenosti pocitu člověka, který se nachází rodinném kruhu. Každý z režisérů určí jednotlivce, kteří

hrají sourozence, rodiče, a podobně. Režisér musí rovněž vybrat někoho, kdo hraje jeho samotného. Večeře se může odehrávat v jakémkoliv časovém úseku historie rodiny.

[3] Každá skupina postupně předvede svou KOMPOZICI ostatním.

[4] Režisér by měl každému jednotlivci věnovat osobní poznámku a celé skupině dát všeobecné doporučení, které napomůže k silnějšímu výrazu dynamiky rodiny. Potom by měla skupina představení zahrát ještě jednou znovu.

Když jako cvičení inscenujete rodinnou večeři, znáte velmi důvěrně jednotlivé osoby, náladu i veškeré dění. Dramaturgie je přesná a osobní. Při práci na divadelní hře se musíte snažit o stejnou intimitu a vaše práce by měla obdobně vycházet z atmosféry pocitů. K tomu je zapotřebí velkého množství studia, představitosti, a pochopení pro jednotlivé postavy.

Cvičení 2. **KOMPOZICE založené na hře Arthura Millera Smrt obchodního cestujícího**

VYJÁDRĚNÍ POSTAVY. Vyberte si určitou postavu ze hry Arthura Millera *Smrt obchodního cestujícího* a úsek hry, kdy tato postava mluví. Inscenujte stejný okamžik pěti různými způsoby se stejným hercem.

VYJÁDRĚNÍ VZTAHŮ. Vyberte dvě postavy z této hry a jejich specifický vzájemný vztah ve hře. Inscenujte stejný vztah se stejnými herci pěti různými způsoby.

ÚHEL POHLEDU A LOGIKA SNU. Inscenujte Millerovu *Smrt obchodního cestujícího* jako sen nebo noční můru jedné z postav. Pracujte s co největším množstvím herců. Akce nesmí trvat déle než deset minut. Tato kompoziční cvičení nabízejí možnost využít principů tréninku ÚHLŮ POHLEDU přímo pro postavu a vztahy ve hře. Doporučené možnosti, jak vyjádřit postavu a vztahy, jsou fyzická akce, vzdálenost od publika nebo blízkost k němu, TEMPO mluveného slova, TEMPO pohybu, využití ARCHITEKTURY, GEST, TVARU, DYNAMIKY (hlasitosti nebo jemnosti), TÓNU atd.

Cvičení 3. **Klasické divadelní hry jako zdroj pro KOMPOZICI**

Malé skupiny (nejčastěji od dvou do šesti osob):

DEKONSTRUKCE. Vyberte si klasickou divadelní hru a zinscenujte ji během deseti minut.

PŘÍMKA. Vyberte scénu z klasické divadelní hry. Scénu hrajte a koncentrujte se přitom na přímku, *tah*, nepřerušenou linii dramatické akce, která se pohybuje kupředu bez nesnází a kliček a strhává se sebou diváky.

PŘERUŠOVÁNÍ. Vyberte si scénu z klasické divadelní hry. Zahrajte ji s patnácti přerušováními.

Cvičení 4. **Rozhlasová hra**

[1] Ve skupinách o třech až osmi účastnících vytvořte osmiminutovou KOMPOZICI, která má formu rozhlasové hry. Cílem je vytvořit pro diváky cestu na základě zvuků.

[2] Podle toho, zda vytváříte KOMPOZICI, která směřuje k představení, nebo pouze k tréninku, můžete zadat KOMPOZICI na základě určité scény, tématu, příběhu atd.

[3] Rozhodněte se, jaké složky by měla KOMPOZICE mít. Využijte jakýchkoliv prvků nebo znaků, jako jsou zmařená očekávání, překvapivý příchod, patnáct vteřin ticha, facka atd.

[4] Dejte každé skupině patnáct minut na přípravu vlastní KOMPOZICE. Jednu po druhé je pak zahrají před publikem, které má po celou dobu zavřené oči.

Kapitola 15

Jak o KOMPOZICI diskutovat ve skupině

Poté, co jste nějakou dobu pracovali na KOMPOZICI, svolajte všechny účastníky cvičení, aby si sedli dohromady a zavřeli oči. Promluvte postupně o každé KOMPOZICI, která byla ten den prezentována, a zeptejte se všech, co si z nich pamatují. Proces vzpomínání by neměl být intelektuálním nebo analytickým cvičením. Každý z účastníků by se měl soustředit na to, co jemu samotnému z každé KOMPOZICE nejvíce *vyplová* na povrch. Vyzvěte každého, ať nahlas prohlásí, co mu nejvíce *utkvělo v paměti* (ne to, co se jim líbilo nebo nelíbilo). Nikdo nesmí otevřít oči a všichni by měli naslouchat tak, aby se navzájem slyšeli. Jednotlivci by měli mluvit jasně a nahlas a neměli by si skákat do řeči. To, co *vyplave na povrch*, bude vedeno pravým a nefalšovaným zájmem. Možná uslyšíte: „To, jak se Agnes dotkla květiny.“ nebo „Když vyletěl balon.“ Pozornost by spíše měla zůstat u konkrétního výčtu událostí než na jejich účinku nebo interpretaci.

Tento čas určený pro reflexi představuje základní nástroj při tvorbě scénického díla.

Přestože analytická kritika a teoretická diskuse budou hrát významnou roli při zpětné vazbě, tělo a paměť každého z účastníků je největším významotvorným barometrem uměleckého procesu. Zkuste si vzpomenout na představení, koncert nebo obraz, které jste viděli před třemi nebo čtyřmi lety. Co si z nich pamatujete? To, co si zapamatujete, zpravidla ukazuje na to, co musíte sami hledat ve své vlastní práci. To, co ve vás zůstává, by mohlo být považováno za nejsilnější stránku celé události. Stejně pravidlo platí i pro zkoušku. Co *vyplave na povrch* těsně před tím, než po celodenním zkoušení usnete? Často ve vás zůstane něco, co vlastně vůbec nebylo naplánováno, ale přihodilo se to náhodou. Tyto náhody jsou ve skutečnosti signály,

kterým bychom měli věnovat pozornost. Koneckonců, jak nás naučil Sigmund Freud, náhoda neexistuje. V tomto případě je to dar.

Řekněte účastníkům, aby otevřeli oči. S celou skupinou se postupně vraťte ke každé KOMPOZICI a pečlivě práci analyzujte. Soustřeďte se na detaily, které byly označeny jako zapamatovatelné. Co činí tyto vybrané okamžiky divadelními? Pokuste se rozlišit a prozkoumat stavební kameny těchto *zapamatovatelných okamžiků*. Vyslovte připomínky ke všem složkám každé KOMPOZICE a nechte účastníky přispět svými vlastními myšlenkami a reakcemi. Pokud vaše práce směřuje k představení a KOMPOZICE byly studiem k procesu inscenování, je nyní čas označit to, co bylo či nebylo *Vice* (viz 10. kapitola, strana 120). Pokud se jednalo o vyučovací lekci, nyní nastává příležitost analyzovat divadelní jazyk, diskutovat o úhlu hlediska a zaujetí publika, a všimnout si toho, jak herci ztělesnili jednotlivé okamžiky a jakým způsobem se na scéně potkávali.

Následující seznam shrnuje, na co byste v průběhu práce na KOMPOZICI měli dávat pozor a co můžete využít pro pozdější diskuzi:

– Jakým způsobem dané složky (podle seznamu toho, co musí obsahovat KOMPOZICE na str. 144) ovlivnily divácký zážitek? Pokud bylo například jednou ze složek *nesplněné očekávání*, jak to ovlivnilo prožitek diváků?

– Jak fungovala spolupráce? Objevily se okamžiky, kdy už se nedalo pokračovat dál? Nastaly okamžiky klidu a proudění? Proč?

– Co vás jako diváky vzrušilo? Co způsobilo, že se vám zrychlil puls? Proč?

– Čemu jste věnovali pozornost? Proč?

– Kdy jste vypadli ze hry a necítili jste se součástí akce? Proč?

– Soucítili jste s někým v průběhu KOMPOZICE? Čím to bylo způsobeno?

– Jakým způsobem byla vybudována postava? Byli jste schopni postavy identifikovat a sledovat je? Jak?

– Které části KOMPOZICE byly **POPISNÉ** a které **VÝRAZOVÉ**? (Viz 11. kapitola, str. 138)

– Vyskytovaly se tam nějaké momenty čisté scénické poezie? A ve kterých chvílích se jevištní jazyk stal poetickým?

– Jak fungovalo *džó–ha–kjú* celé KOMPOZICE a jak fungovalo v jejích jednotlivých částech? (Viz 11. kapitola, str. 139)

– Jakým způsobem byly zvládnuty přechody?

– Jakým očekáváním daly vzniknout úvodní momenty KOMPOZICE a jak se s nimi dále zacházelo?

– Bylo zakončení jasné a nezbytně nutné?

– Byla volba prostoru, architektury a scénografie aktivní a působivá?

– Byla role publika v této KOMPOZICI jasná? Odpovídal jí způsob, jakým publikum vešlo, jak se posadilo nebo jak se pohybovalo?

– Cítili jste v pozadí pohnutky k této práci? Byla tam přítomna otázka, kterou bylo třeba zodpovědět, nebo prohlášení, které bylo třeba učinit? Cítili jste v představení nutnost?

– Jakým způsobem probíhala práce s textem? Mluvili herci rozpačitě, nebo s klidem a lehkostí? Mělo zde mluvené slovo své místo? Co jej činilo nezbytným?

– Jakou vypovídací schopnost měla tělesná stránka KOMPOZICE?

– Bylo opakování a recyklace užito expresivním způsobem?

– Jak zřetelné byly v KOMPOZICI individuální ÚHLY POHLEDU?

– Kde mělo představení své silné a kde své slabé stránky? Spočívala jeho síla v postavách, v příběhu, v atmosféře, v obrazech, v jazyku, nebo v tématu? Které z těchto složek byly nejslabší?

– Jak rozmanitý byl výběr zvuku, včetně hudby, ticha a akustické krajiny?

– Podařilo se v KOMPOZICI nalézt účinný způsob práce se světlem, které bylo k dispozici? Jak se například vyrovnala se slunečním světlem v místnosti, se zářivkami na stropě a dalšími světelnými zdroji (jako jsou baterky, lampičky, svíčky, divadelní světla atd.)?

– Můžeme o KOMPOZICI diskutovat ve vztahu k jiným uměleckým formám? Připomínaly některé chvíle nebo některé prostředky filmový jazyk, například detail, úvodní záběr, sestřih atd.? Lze mluvit o podobnosti s malbou, například se způsobem ohraničení nebo velikostí plátna? Kolik barev měla paleta? Můžeme ji přirovnat k hudbě termíny jako tempo, zesilování, tón, závěrečný akord atd.?

– Byla samotná délka představení expresivní? Nebylo příliš krátké či naopak příliš dlouhé na to, aby vyjádřilo, co bylo třeba?

– Bylo divákům jasné, kam se mají dívat, a záleželo na tom?

– Byl v představení konflikt? Jaký měl význam? Bylo v představení napětí a očekávání? Záleželo na tom?

– Byl v představení humor? Měl opodstatnění? Proč? Co způsobuje, že je něco směšné?

– Mělo publikum pocit, že je pevně v něčích rukou? Cítili diváci, že se o ně někdo stará a že je vede?

Tesseracty.

Termín *tesseract* poprvé použila ve své knize *A Wrinkle in Time* (Vráška v čase) spisovatelka Madeline L'Engle (*A Wrinkle in Time*, Bantam Doubleday Dell, New York, 1962). Představte si člověka, který drží v každé ruce konec nataženého provázku. Jeden konec je označen jako bod A, druhý jako bod B. Tradičně se domníváme, že cesta z jednoho konce provázku na druhý vede po celé délce provázku. *Tesseract* lze přirovnat k situaci, kdy oba konce provázku v přesně daném okamžiku a na přesně daném místě přiložíme k sobě tak, že se provázek vertikálně zhroutí. Přestane být vidět v čase a prostoru. V rámci *tesseractu* tedy neustále putujeme z jednoho stavu do druhého, aniž bychom použili přechod. Může se to udát v čase – je například zima a mrknutím oka je z ničeho nic jaro. Také se to může přihodit v místě – například při popisování snu bychom mohli říct: „a najednou jsem byl na širém poli.“ Může se to stát i během hraní v divadle a to způsobem, jaký si paní L'Engle asi nikdy nepředstavovala – hněv postavy například nevzrůstá postupně, postava *bez přechodu tesseractuje* ze stavu naprostého klidu do totální zuřivosti. Lidská psychologie předpokládá (a platí to také při studiu textu), že se osoba pohybuje z bodu A do bodu B, pak do C a dále do D. Pokud ale osoba na scéně *tesseractuje*, může se pohybovat z A do G, pak zpět do B, a z B ničeho nic do X. Ve chvíli, kdy zapojíme možnost *tesseractu*, zjistíme, že se nejedná pouze o bláznivý nápad, ale o přesný popis chování všech lidí kolem nás.

Těsně před svou smrtí navštívil německý dramatik Heiner Müller Columbia University v New Yorku. Setkal se zde se studenty závěrečného ročníku divadelní fakulty. Po dlouhé, brilantní, výmluvné a složitě přednášce zvedl jeden bystrý student ruku a zeptal se: „Pane Müller, máte nějakou radu, kterou byste mohl dát mladému herci?“ Následovala chvíle ticha. „Ano,“ odpověděl Müller velkomyslně, „protože vašim nástrojem je tělo, nepotřebujete přechody.“

Pochopit a vstřebat takovou radu by mohlo zabrat celý život. K poznání nám ovšem pomůže, že ne vždy musíme přemýšlet o cestě z jednoho stavu do druhého. Často se snažíme porozumět, proč se postava pohybuje z bodu A do bodu G. Pak zjistíme, že když se jednoduše přesuneme z A do G, když tento pohyb uložíme do našich těl, když prostě pohyb *vykonáme*, pochopení přijde samo. Jedná se o pochopení, které se nachází mimo rozum a psychologii. Někdy zkrátka bezdůvodně *přejdeme* z jednoho extrémního stavu do druhého. Je to lidské a je to přirozené.

Tesseracty mohou být využity také při psaní her. Dramatik Chuck Mee například prohlásil, že někdy koncipuje své postavy, „jako by to byly nádherné vinné skleničky na dlouhé stopce, které někdo mrštil na zem a ony se roztříštily na milión střepů.“ Než aby je opět skládal dohromady do předpokládaného tvaru, Mee slepí rozházené střepy neočekávaným způsobem a vytvoří ze starých úlomků nový tvar. Namísto očekávaného psychologického oblouku postavy, která se pohybuje z A do B a pak do C, Meeho postavy často začínají v C a pak bez tradičních psychologických znaků, které nás (nebo je) vedou, náhle přeřadí do F, J, nebo X (bližší informace o práci Chucka Mee najdete na www.charlesmee.org).

Stejně, ale jiné.

KOMPOZICE je formou psaní. Jedná se ovšem o psaní v prostoru a v čase za využití divadelního jazyka. Tak jako existují literární postupy pro beletrii a pro poezii, existují také divadelní postupy pro tvorbu KOMPOZIC. Představte si malé divadelní momenty – gesta, otočky, světelné změny – jako slova. Kombinací těchto *slov* začnete tvořit věty. Svázáním těchto vět dohromady budou vznikat odstavce a tak dále, až do kapitol. Vše je kombinací pohybu, světla, zvuku, a dalších prvků.

V literatuře jsou nám takové postupy známy jako podtext a zvukomalba. Jsou to nástroje, které dovolují širší rozsah vyjádření. Pro divadlo zde zavádíme užitečný *ekvivalent*, který nazýváme *stejný, ale jiný*. Opakování je základním stavebním kamenem jak v případě ÚHLŮ POHLEDU, tak KOMPOZICE. Gertrude Stein nás naučila, že i skromným slovníkem toho může být hodně řečeno. Pokud se něco opakuje, ni-

kdy to není úplně stejné, protože to, co opakujeme, v sobě obsahuje vzpomínku na chvíli, kdy to bylo naposled viděno nebo řečeno. Jednoduše řečeno *stejně, ale jiné*. Tento princip je velice užitečný a můžeme jej nalézt jak v hudbě (opakování melodií a frází), tak v architektuře (opakování tvarů a objemů), v malbě atd. Tím, že stanovíme vzorec opakování, upoutáme pozornost na to, co jej rozbíjí (tedy co se z něj vymyká), nebo jak se vzorec sám proměňuje.

Pokud například chcete, aby se skupina lidí prezentovala publiku jako originální osobnosti, musíte zdůraznit jejich odlišnosti tak, že je všechny necháte dělat stejnou věc. Pokud bude každý z nich dělat něco jiného, uvidíte pouze to, *co dělají*. Pokud všichni budou dělat *stejnou věc*, uvidíte rozdíly mezi nimi – uvidíte, *kdo jsou*.

Příklad: KOMPOZICE začíná tím, že u stolu sedí žena. Žena projde v řádu KOMPOZICE určitou dráhu. Představení končí tím, že žena opět sedí u stolu. V tomto případě je ale na stole červená růže ve váze. Protože vše ostatní je stejné, stává se přítomnost růže ohniskem, jádrem obrazu; pouze tím se obraz odlišuje. Pokud by se změnily také ostatní prvky obrazu, například by byl jiný i stůl, žena by seděla v jiné pozici atd., růže by už nebyla tak výmluvná.

Stopy.

Celistvý divadelní okamžik se skládá z oddělených stop. Tak jako má film stopu zvukovou a obrazovou, má divadlo stopu pohybovou, textovou, světelnou, zvukovou, časovou a další. Sdělení představení se zjevuje v prolínání a ve vzájemných vztazích jednotlivých stop. Je důležité, zda jsou stopy spolu v souladu, zda se navzájem doplňují nebo si protiřečí.

Švýcarský dramatik Friedrich Dürrenmatt trval na tom, že divadlo začíná v okamžiku, kdy to, co slyšíme, nesouhlasí s tím, co vidíme. „Pokud přijdu do divadla,“ napsal, „zavřu oči a rozumím tomu, co se říká, není to divadlo, ale přednáška. Pokud si v divadle zacpu uši a přesto rozumím tomu, co vidím, není to divadlo, ale promítání dia-
pozitivů. Divadlo začíná v okamžiku, kdy nesouhlasí to, na co se díváme, s tím, co slyšíme.“

Kolikrát jste se v divadle dívali na lidi, kteří dvě hodiny kroužili kolem pohovky a ilustrovali tím to, co říkali? Srovnajte takové chování

s reálným životem, ve kterém lidé jenom zřídka dělají to, o čem mluví. Jen ve velmi výjimečných chvílích se dva lidé na sebe dívají a říkají: „Miluji tě.“ Obvykle jsou taková slova pronesena, když někdo opouští místnost a dívá se při tom na hodinky. Rozdíl mezi viděným a slyšeným vyjadřuje základní pravdu o zobrazovaném vztahu.

Vyjadřují-li jednotlivé stopy stejnou věc, navzájem se ruší.

Robert Wilson často používá příklad velkého lustru zavěšeného nad koncertním křídlem. Protože oba objekty zdánlivě patří do jednoho světa, pohled na ně vyvolává příjemný a důvěrný pocit.

Jejich vzájemný vztah nás neprovokuje k tomu, abychom vnímali výjimečnost každého předmětu zvlášť. Wilson doporučuje vyměnit lustr za láhev coca-coly. Vzájemný kontrast objektů a to, co evokují, celý obraz probudí. Obraz působí svou podivností.

Ve známé bitevní scéně filmu *Četa* režisér Oliver Stone nezvolil očekávané zvuky násilí a válčení, vybuchujících bomb a výkřiků hrůzy. Bitvu zobrazil na pozadí mučivě nádherného a meditativního *Adagia pro smyčce* Samuela Barbera. K tomu, že položil násilí proti klidné a vyrovnané hudbě, ještě přidal kontrast v trvání, juxtapozici souvislého hudebního oblouku a krátce sestříhaných záběrů. S tím, jak se hudba šplhala stále výše, nořil se obraz hlouběji a hlouběji do bahna. Rozpor mezi viděným a slyšeným v průběhu scény rostl. Schopnost Olivera Stonea vyjádřit zároveň krásu a horor umocnila jeho vizi a zároveň vytvořila ze scény nezapomenutelný zážitek.

Další příklad užití mnohonásobného kontrastu stop najdeme ve hrách Antona Pavloviče Čechova. Pokaždé, když ve svých scénických poznámkách Čechov píše *smích skrze slzy*, popisuje kontrast mezi tím, co postava cítí, a tím, co dělá. V závěru *Strýčka Váni*, když Soňa říká: „Pracovat, musíme pracovat“, je její verbální a fyzická akce neslučitelná s jejím vnitřním emotivním světem. Přestože zažívá smutek a ztrátu, nepláče, ale vyjadřuje své odhodlání. Tím se Čechov dotkl univerzální a pronikavé pravdy o lidské přirozenosti, že to, co cítíme, se velmi zřídka shoduje s tím, co děláme.

KOMPOZICE v příbuzných uměleckých oborech

Práce s KOMPOZICÍ čerpá ze všech uměleckých oborů. Studium *všech* ostatních druhů umění obohacuje váš umělecký výkon. V této kapitole nabízíme několik postupů a principů příbuzných uměleckých oborů, které mohou být užitečné při tvorbě KOMPOZICE.

Sledujte, čtěte, poslouchajte a studujte romány, eseje, filmy, obrazy, koncerty. Ptejte se, co z toho, co vidíte, slyšíte a zažíváte, může být využito ve vaší divadelní práci.

Zde nenajdete žádné odpovědi, opět pouze otázky. Na vysvětlenou uvádíme jednoduchý příklad, v tomto případě z filmu:

Jak byste inscenovali divadelní ekvivalent k filmovému *detailu*?

Zde jsou některá z možných řešení:

- Vše je černé, kromě bodového světla upřeného na jednu ruku.
- Postava je celá oblečena do červeného, s výjimkou jedné bílé rukavice.
- Na scéně se nic nehýbe, kromě jedné ruky, která na něco jemně poklepává.
- Skupina běží ke kraji jeviště a zastaví se ve velice přesné pozici. Výjimkou je postava uprostřed, jejímž jediným pohybem je pomalé otáčení hlavy.

HUDBA

METRUM. Je vaše představení ve 3/4, ve 4/4 nebo v 6/8 taktu? Jaké jsou mezi tím rozdíly? Podobá se vaše představení spíše valčíku, nebo pochodu? Jakým způsobem to dáte na vědomí?

TEMPO. Je vaše představení rychlé nebo pomalé? Jak se tempa proměňují? Co je adagio, largo, presto atd.? Jak zapojíte tyto pojmy týkající se času do svého díla?

TONALITA (A ATONALITA)/TÓNINA. Je vaše představení naladěno v dur nebo v moll? Je tonální nebo atonální? Jsou akordy harmonické nebo disonantní? A jaký to má ve vztahu k inscenování význam?

KONTRAPUNKT. Kolik má vaše KOMPOZICE osnov? Kolik hlasů zní zároveň v kontrapunktu? Je to hladké obligato v kontrastu k tvrdým beatům?

STRUKTURA. Jaká je *struktura* fugy, symfonie, etudy, nokturna atd.? Čemu se vaše představení nejvíce podobá?

KODA. Jakým způsobem využijete kodu? Jakému slouží záměru? Jaké emocionální uspokojení přináší? Jakou kodu byste zvolili pro vaše představení? Má smysl s kodou hrát?

OPAKOVÁNÍ. Zahrnuje stejně tak jako v hudbě, kde dvojitá čára předepisuje návrat k původnímu materiálu, také vaše KOMPOZICE opětovné opakování – návrat zpět a opakování stejného taktu? Proč?

HUDEBNÍ SMĚRNICE. Jak moc přemýšlíte o svém představení jako o hudbě? Můžete k tvarování vašeho materiálu používat takové termíny jako crescendo, decrescendo, pianissimo, accelerando atd.?

ORCHESTRACE. Jakým způsobem je vaše práce aranžována? Kolik nástrojů používáte k vyjádření materiálu? Mohli byste říci, zda vaše paleta obsahuje více žesťových než dřevěných dechových nástrojů, více perkusí nebo více strunných nástrojů? Jak je toto vše přeloženo do divadelního jazyka?

MALBA

ŠKOLY. Kdyby vaše KOMPOZICE vznikla na základě malířské školy, která by to byla? Impresionismus, expresionismus, abstrakce, nebo minimalismus? Jedná se o krajinu, postavu, portrét, nebo pastorální téma?

RÁMOVÁNÍ. Čím je ve vašem představení rám? Je vše kompletně zarámované? Co jiného může být kromě proscénia rámem? Co rozumíme výrazem *rozbít rám*?

VELIKOST PLÁTNA. Jak velké je plátno, na kterém pracujete? Je to panorama, nebo se jedná o miniaturu?

MÉDIUM. Jakým způsobem můžete do své divadelní práce zakomponovat znalost různých technik? Inscenujte představení, které je akvarelem, narozdíl od olejomalby nebo koláže. Jaké vlastnosti má akvarel? Jaké scénické ekvivalenty naleznete k těmto kvalitám?

BARVA. Jakými barvami malujete? Kolik jich používáte? Přebíjejí se navzájem, nebo k sobě ladí?

PERSPEKTIVA. Jakou oku pozorovatele nabízíte perspektivu? Podívejte se na nejrůznější obrazy. Porovnejte jejich různorodé a extrémní využití perspektivy (zespoda, přiblížení atd.) s divadelními produkci, které jste kdy viděli.

MĚŘÍTKO. Jak velké jsou objekty a postavy zasazené do rámu?

PŘÍMKA. Všimněte si, jak může být váš oblíbený obraz redukován na kostru zajímavých přímek a tvarů. Když malujete na scéně, jakým způsobem pracujete s výraznými přímkami: diagonálami, dělicími liniemi, řezy, křivkami atd.?

KOMPOZICE. Jakým způsobem se vaše jeviště podobá zarámovanému plátnu a jak jsou na něm objekty či postavy rozmístěny, aby tvořily silnou KOMPOZICI? Co je to silná KOMPOZICE? Jakým způsobem

mohou být jednotlivé prvky přeskupeny tak, aby vznikl nový význam nebo pocit?

SVĚTLO A STÍN. Jakým způsobem využívají malíři světlo a stín? Prohlédněte si Vermeera, Bonnard, de Chirica, Wyetha, Hockneyho, Warhola. Jakým způsobem světlem malujete na scéně?

PREZENTACE. Jakými různými způsoby jsou obrazy prezentovány? Jak se liší návštěva galerie od návštěvy muzea? Mají obrazy kolem sebe prázdný prostor, nebo je jich umístěno několik pohromadě? Proč se kurátor rozhodl právě takto? Jaké je paralelní rozhodnutí v divadle? Proč tolik galerií nechává bílý prostor kolem jednotlivých uměleckých děl? Jaké informace jsou umístěny na kartičkách pod obrazy? Jaký je k tomu v divadle ekvivalent? Jaké chcete, aby diváci znali pozadí nebo kontext? Jakým způsobem vytvářejí kurátoři pro návštěvníka cestu výstavou? Jak do výstavní místnosti vcházíte a jak z ní vycházíte? Jaká je práce se světlem? Co z těchto modelů můžete použít a co se z nich můžete naučit?

ARCHITEKTURA

Následující otázky si můžeme položit [1] z hlediska divadla jako takového (hlediště, foyer, venku nebo uvnitř, kukátko, aréna, forbína); [2] z hlediska vztahu mezi hracím prostorem a diváky; [3] z hlediska samotné divadelní hry; [4] z hlediska scény vytvořené pro dané představení.

VELIKOST. Jak velká nebo jak malá je *stavba*? Jakou má kapacitu? Jak působí na lidi různé rozměry budov a místností? Jakým způsobem to můžete využít v divadle?

HMOTA. Jaký je objem hmoty vůči velikosti negativního nebo prázdného prostoru? Jaké jsou jevištní ekvivalenty k oknům a dveřím – místa, která nám dovolují v divadle vstoupit nebo odejít, podívat se ven, nebo nechat vstoupit světlo?

TVAR. Jaký tvar architekturu vyjadřuje? Je hranatý nebo zaoblený? Jsou tvary ve vzájemné harmonii nebo v nesouladu?

MATERIÁLY. Jaké různé materiály architekti využívají? Jak rozdílné jsou jejich funkční a výrazové kvality? Je váš **HERNÍ SVĚT** plný dřeva, kovu, skla, nebo betonu?

VĚDOMÍ SVĚTLA. Jakým způsobem architekti při budování stavby přemýšlejí o světle? Co si z toho můžete vzít?

PROUDĚNÍ. Jak různé budovy umožňují proudění z jednoho prostoru do druhého? Jak je tomu u divadelních her? Jakým způsobem se uvnitř architektury pohybujete? Otevírají se malé místnosti do velkých tak, že nastává kontrakce a expanze? Vyskytují se tam předsině, díky nimž jsou přechody pozvolné, anebo se v novém prostoru ocitnete najednou? Co to znamená pro postavy vaší hry? Co to v průběhu večera znamená pro vaše diváky? Jsou některé chodby klikaté, mohou si obyvatelé sami zvolit cestu, nebo je přesně určeno, kudy mají jít? Jak se dá v pevných objektech proudění udržet?

NAPĚTÍ A KONCENTRACE. Drží stavba představení pohromadě díky zahuštění nebo díky rozsahu?

RYTMUS. Jakým způsobem je v architektuře využit rytmus? Můžete to uplatnit ve své práci?

FILM

ZORNÝ ÚHEL. Jakými způsoby využívá film oko kamery? Jak toho dosáhnete na scéně? Jakým způsobem se může publikum dívat skrze objektivy? Používáte jediný zorný úhel? Jedná se o pohled subjektivní, nebo objektivní? Jak lze něco inscenovat pouze skrze subjektivní hledisko postavy? Umíme sdělit, jak postava věci vidí, jak je cítí a jak si je pamatuje?

ZÁBĚRY. Co to je úvodní záběr, pohyblivý záběr, panoramatický záběr, detail, středně dlouhý záběr, dlouhý záběr? Jak je budete inscenovat? Jak můžete v divadle vidět věci extrémně vzdálené? Jak vytvořit pohled zeshora?

Poznámka: Rozdělený obraz je jednou z mála technik, kterou si film vypůjčil od divadla a ne naopak. Divadlo je poměrně organicky uzpůsobeno k užití mnohačetného a simultánního obrazu a ponechává volně na publiku, jaký pohled si vybere. Oproti tomu film ze své podstaty omezuje perspektivu v každém okamžiku pouze na jeden zorný úhel.

STŘIH. Jak se stříhá film? Jakým způsobem můžete stříhat divadlo? Jak se přenést z jednoho okamžiku do druhého, z jedné scény do druhé? Pracujete s prudkými střihy, užíváte prolínačky, nebo pozvolné přechody? Můžete záběry vrstvit? Jsou vaše úseky dlouhé nebo krátké?

ZVUKOVÁ STOPA. Co slyšíte při poslouchání zvukové stopy filmu? Jaká zní ve filmech hudba a proč? Co je to ambientní zvuk? Existuje něco jako sluchový detail? Jak toho dosáhnete ve filmu? Jaké zvuky jsou *diegetické* a jaké *nediegetické*? Slyší například zvuky postavy, nebo je slyší pouze diváci? Jaké chvíle si vyžadují hudbu? Kdy hudba ruší nebo kdy začíná manipulovat? Co to je komentář a jak jej můžete využít v divadle?

NÁPISY A TITULKY. Objeví se na začátku nebo na konci filmu titulky? A jaký to má na vás účinek? Čím mohou být úvodní titulky užitečné? Existuje v divadle nějaký postup, který slouží stejnému účelu? Můžeme v divadle užít titulků nebo titulkovacích cedulí tak, jak se používaly v němém filmu?

ŽÁNŘ. Jaké kvality a postupy přináležejí k různým žánrům? Co tvoří žánr? Chcete ve své práci daný žánr ctít, chcete jej komentovat, nebo proti němu chcete bojovat? Jaký specifický filmový žánr může být inspirativní a využitelný pro práci v divadle – spaghetti-western, horor, dokument atd.?

TANEC

ABSTRAKCE. Jakým způsobem forma utváří obsah? Jak jsou v tanci uspořádány příběhy a jak jsou v něm vytvořeny postavy? Jakým způsobem přemýšlejí choreografové o čase?

FORMY. Jak vypadají různé taneční formy – polka, pas de deux, tango? Pracuje každá z těchto forem odlišně s TVAREM a TEMPEM? Jak můžete tanec při práci na scéně využít? Jak mohou dva lidé na scéně, i v případě naturalistické hry, tančit menuet, swing nebo pogo?

AKUMULACE. Jakým způsobem může přepracování tématického materiálu ovlivnit celkové působení tance?

POEZIE

RÝM. Jde o báseň rýmovanou nebo nerýmovanou? Jak to převést do divadelního představení?

RYTMUS. Co je to metrum? Jak se zobrazí?

FORMA. Můžete využít formální tvar sonetu, čtyřverší nebo limeriku v divadelním představení? Jak v divadle vypadá haiku? Vystačí jeden verš na celou scénu?

PROSTŘEDKY. Které literární prostředky najdeme v poezii a jak je můžeme přetvořit do divadelních momentů? Jak může vypadat nářezka, metafora a přirovnání?

LITERATURA A DRAMA

INSPIRACE. Čím je tvořen velký román? Co dělá hru velkou? Jak vaše oblíbené věci ovlivňují vaši uměleckou tvorbu? Co vás vtahuje dovnitř, dojíká vás a zůstává ve vás? Proč? Jakým způsobem to můžete uplatnit v divadle?

MOTIVACE. Vidíte cíl nebo postavu, která něco chce? Je tam akce? Vyskytuje se tam překážka? Je tam konflikt?

POSTAVA. Co je to postava? Změnil se někdo, nebo naopak zůstal stejným? Jak živý musí být příběh postavy, aby vás zaujal?

JAZYK. Oslovuje vás jednoduchý nebo komplikovaný jazyk? Nacházíte slova, která znáte a používáte, nebo slova, která neznáte a musíte hledat jejich význam? Jaká díla užívají mnoho slov a jaká jen málo? Existuje nějaký způsob psaní, který vám jde na nervy? Existuje pro vás něco takového i v divadelním jazyce či ve způsobu režie divadelního představení?

TÉMA. Co to je téma? Jak je přímo či nepřímo vyjádřeno v nejrůznějších dílech?

ŽÁNŘ. Jaké literární druhy rozlišujeme? Čím se od sebe liší memoáry, klíčový román, detektivka, výklad, komiksový román, melodrama, seriál, rodinné drama, muzikál? Jakým způsobem každý z nich funguje? Zkoumejte, co můžete ukrást, použít, nebo čemu se můžete naučit.

KDE SE JEŠTĚ POOHLÉDNOUT?

Jednou jsme zadaly skupině, která pracovala na KOMPOZICI, aby sepsala seznam dalších možných inspirací. Seznam zahrnoval:

NOVINY. Pravidelná rubrika, hlavní zprávy, úvodník atd.

MÓDA. Strih, vrstvy, zdobení, látka, linie.

CIRKUS. Role principála, tři kruhy, akrobatické výkony, nebezpečí, humor.

OPERA. Árie, sólo/duet/trio/kvartet, užití sboru, motivy.

MULTIMÉDIA. Počítače, video, počítačové hry, odkazy na internetu, dialogová okna, koláže, Windows, interaktivní zapojení účastníků. A vše ostatní od sochařství po humoristické knihy, od magie po fotografii, kaligrafii, vaření...

Kapitola 17

ÚHLY POHLEDU na neočekávaných místech

ÚHLY POHLEDU můžeme objevit všude kolem nás: v tom, jak se lidé pohybují, ve způsobu, jak se houfují zvířata, či ve způsobu, kterým jedou auta po dálnici. Naučí-li se někdo názvy jednotlivých ÚHLŮ POHLEDU, stává se velice často, že jej posedne vášeň vyhledávat je úplně *všude*. Slyšíte ho pak říkat: „Viděli jste támhle ty lidi, jak si navzájem KINESTETICKY odpovídali?“ Tak tomu v životě vždycky bylo, je a bude. Avšak tím, že ÚHLY POHLEDU pojmenujeme, jsme schopni rozebrat realitu do něčeho identifikovatelného a možná také zopakovatelného na scéně.

V této kapitole se budeme zabývat některými neočekávanými místy, kde lze ÚHLY POHLEDU rozpoznat, ať už je to v divadelní práci nebo v každodenním životě. Začneme u psaní divadelních her a pak zamíříme ven, abychom vkročili do rozdílných kulturních oblastí, které tvoří například baseball, nebo kanál kabelové televize *Animal Planet*.

ÚHLY POHLEDU A PSANÍ DIVADELNÍCH HER

ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE mohou při *psaní* textu posloužit dramatikovi k nahromadění materiálu, který pak může:

- Přesně přepsat.
- Roztřídit a využít z něj pouze některé části.
- Přepsat a dát mu tvar.
- Využít jako odrazový můstek a inspiraci.

Při *čtení* textu můžeme najít mnoho příkladů toho, jakým způsobem jsou zapojeny prvky, o kterých jsme mluvili v předchozích kapitolách. Zaměříme se například pouze na tři z ÚHLŮ POHLEDU:

TEMPO. Jak rychle se divadelní hra vyvíjí? Jaké tempo má Ibsenova *Paní z námoří* ve srovnání se hrou Davida Mameta *Glengarry Glen Ross* (Konkurenti)? Jakým způsobem TEMPO rozlišuje a vyjadřuje postavy? Vyjmenujte některé postavy, které hovoří nebo přemýšlejí pomalu, a ty, které myslí rychle. Představte si, že hrajete pomalou postavu rychlým tempem. Představte si postavu, jejíž vnitřní tempo je v kontrastu s jejím tempem vnějším (např. přemýšlí o věcech pomalu a zároveň pobíhá po místnosti).

TRVÁNÍ. Jak dlouho věci v dané hře trvají? Jsou scény krátké, nebo dlouhé? Mají všechny scény stejnou délku, nebo se svým trváním odlišují (dlouhá scéna např. následuje po dvou krátkých, po dlouhé scéně následuje deset krátkých skečů)? Jsou uvnitř scén krátké nebo dlouhé akce? Jedná se o akci prodlouženou, nebo oklestěnou? Jakým způsobem dramatik pracuje se scénickými poznámkami a vytváří tak prostřednictvím pauz, důrazů, ticha a dlouhého ticha specifiku svého díla? Potřebuje postava celou stránku k tomu, aby vypověděla svůj příběh, nebo jí stačí jedna věta? Jde o rozsáhlou epopej, nebo jen o krátkou jednoaktovku? Proč? Co sdělujete délkou představení? Rozhodnutí o TRVÁNÍ ovlivňují množství informací, rozvíjejí postavu, staví příběh a vytvářejí význam.

OPAKOVÁNÍ. Dramatik OPAKOVÁNÍ používá ve vyjadřování, v ději, v postavě, v obraze a ve struktuře. Zcela jednoduše řečeno dramatik používá OPAKOVÁNÍ:

– Vždy, když se postava ptá: „Miluješ mě? Opravdu mě miluješ?“ (vyjadřování)

– Pokaždé, když se postava pokouší splnit stejný úkol. (děj)

– Pokaždé, když postava vstoupí, nebo když po sobě dvě postavy opakují text. (postava)

– Pokaždé, když se na scéně objeví stejný výmluvný objekt nebo symbol. (obraz)

– Pokaždé, když se vrátíme na stejné místo děje. (struktura)

Text navíc může obsahovat jednak opakování *vnitřní* (postava opakuje svůj vlastní text nebo akci) nebo *vnější* (text, děj během hry opakují různé postavy).

KOMPOZICE je aktem skupinového psaní za použití divadelního jazyka. Z tohoto hlediska je každý režisér, performer a scénograf spisovatelem, protože všichni *neustále* vytvářejí význam.

Ačkoliv dramatici mají vždy tendenci vyjadřovat význam prostřednictvím mluvené řeči, měli by při vstupu do světa ÚHLŮ POHLEDU začít také uvažovat o způsobu vyjádření prostřednictvím obrazů, dojmů, zvuků a pohybů.

ÚHLY POHLEDU A REŽIE

ÚHLY POHLEDU nabízejí režisérovi a jeho souboru nástroj, který mohou využít v průběhu zkouškového procesu; mohou být také metodou režisérových vlastní praxe a realizace. Režisér může ÚHLY POHLEDU vyučovat. Režisér může pomocí ÚHLŮ POHLEDU režírovat. Režisér také může uplatnit ÚHLY POHLEDU tím, jak hovoří se svými spolupracovníky a s ostatními lidmi.

ÚHLY POHLEDU ve vašem souboru

Přemýšlíte-li, jakým způsobem využít s herci ÚHLY POHLEDU při práci na projektu, zvažte následující:

[1] Využijí ÚHLY POHLEDU k vybudování souboru?

[2] Využijí ÚHLY POHLEDU jako rozcvičku a trénink?

[3] Využijí ÚHLY POHLEDU k nahromadění materiálu, který následně sestřihám?

[4] Využijí ÚHLY POHLEDU k inscenování scén?

ÚHLY POHLEDU ve vaší režijní práci

Když se rozhodujete, jakým způsobem budete používat ÚHLY POHLEDU při režii představení, zvažte následující:

[1] Jakým způsobem už jsou jednotlivé ÚHLY POHLEDU v materiálu obsaženy? Který z nich je nejzřetelnější? Umíte si představit, že v procesu inscenování to bude stejné? Jak samozřejmé bude využití ÚHLŮ POHLEDU ve vaší práci a proč?

Jak například využijete ARCHITEKTURU? Je třeba se otevřít všem možnostem a zvažovat úplně vše (od nuly) tak, jakoby to bylo úplně poprvé. Nebojte se ptát. Kde se divadlo odehrává? Patří moje představení do tradičního nebo do netradičního prostoru?

Nezabývejte se tím, co je v prostoru, studujte vlastní prostor a určete, jak jej aktivně využijete. Zvažujte možnosti všech způsobů, kterými by do něj mohlo vstoupit publikum, zda bude sedět nebo stát, v jakém bude vztahu s hracím prostorem či s více hracími prostory. Nic nepovažujte za samozřejmost.

S využitím ARCHITEKTURY také souvisí následující body:

TOPOGRAFIE. Vyskytuje se ve vašem herním prostoru viditelná nebo neviditelná krajina, území s přesně definovanými oblastmi, tvary, kopci, údolím atd.? Při inscenování celého představení stejně jako každé ze scén navíc vždy musíte učinit rozhodnutí, která se týkají velikosti a tvaru herního prostoru. Než abyste předpokládali, že každá scéna vznikne ve všeobecném prostoru zhruba uprostřed, kde je dost místa, ptejte se raději, zda chce scéna žít v *jednom prostoru* nebo zda nechce být umístěna v *souřadnicích*, zda jí vyhovuje děj v *malém pruhu* podél zdi úplně na horizontu, nebo v *kuželu světla* vpředu vpravo.

Tím, že děláte o TOPOGRAFII rozhodnutí scény po scéně, pracujete principem postupného odhalování. Celková TOPOGRAFIE vašeho představení se divákům bude během včera postupně zjevovat.

TEMPO, TRVÁNÍ, KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ, OPAKOVÁNÍ, TVAR, GESTO A PROSTOROVÉ VZTAHY. Jakým způsobem budete tyto ÚHLY POHLEDU vizualizovat? Projděte postupně každý jednotlivý ÚHEL POHLEDU ve vztahu k dané hře. Všechny ÚHLY POHLEDU projděte ve vztahu k postavám hry.

[2] ÚHLY POHLEDU jsou rovněž rozhodující při určení celkového vývoje představení, to znamená v jeho přechodech, v proměnách scény, i ve světelných a zvukových náladách. TEMPO, TRVÁNÍ, KINESTETICKÁ ODPOVĚĎ a OPAKOVÁNÍ jsou výrazem vašeho smyslu pro časování. (Viz ÚHLY POHLEDU a scénografie v odstavci níže.)

ÚHLY POHLEDU ve vašem životě

Vyučování a praktikování ÚHLŮ POHLEDU v divadelním souboru vám umožňuje pozorovat a pojmenovávat ÚHLY POHLEDU všude kolem vás. Už to, že něco sdělíte s ostatními, je součástí tréninku. Je nezbytné, abyste to, co kážete, také dělali. Pokud řeknete, že je důležité být otevřený, buďte skutečně otevření. Pokud prohlásíte, že nikoho nenutíte, aby s nějakou věcí vystoupil sám, sejměte tento tlak také sami ze sebe. Pokud řeknete, že je důležité využít to, co vám bylo dáno, než to, co chcete, použijte, co vám bylo dáno.

V každý den zkoušky pracujte s maximálním nasazením, abyste filozofii ÚHLŮ POHLEDU naplnili svým příkladem.

- Naslouchejte.
- Dávejte pozor.
- Buďte otevření.
- Proměňujte.
- Odpovídejte.
- Překvapujte sami sebe.
- Využívejte náhod.
- Pracujte beze strachu, s volností a s otevřeným srdcem.

ÚHLY POHLEDU A SCÉNOGRAFIE

Ať jsou si toho scénografové vědomi nebo ne, pracují buď přímo s ÚHLY POHLEDU, anebo využívají jejich specifického slovníku. Scénografové mohou užít principy ÚHLŮ POHLEDU buď sami ve svém ateliéru, během prvních náčrtů a představ, nebo se také mohou podílet na práci ve zkušebně, kdy jim ÚHLY POHLEDU umožní přiblížit se hercům a podílet se na každodenních objevech na zkoušce.

Je přirozené, že pokud se scénograf rozhodne ve své práci užít ÚHLY POHLEDU, začne s těmi základními jako jsou ARCHITEKTURA (hmota, barva, textura, objem atd.), TOPOGRAFIE, TVAR atd. Je tu ale další rozměr, o kterém můžeme uvažovat. Součástí ÚHLŮ POHLEDU je svět, ve kterém nic není pevně dáno a cokoliv se může stát. Otázka zní, jak vytvořit takový scénický prostor, který spíše podněcuje pro-

měnlivost, místo aby ji omezoval? V prostoru inspirovaném ÚHLY POHLEDU nemusí existovat žádné pevné místo. Místo se proměňuje, přetváří a vrací podle toho, co se v něm odehrává. Je proto lépe uvažovat o scénickém prostoru jako o *komunikační aréně* než jako o *jevištní výpravě*. Vytvořit prostor, který se nemůže proměňovat, nebo prostor, se kterým nelze komunikovat, by bylo prokletím ÚHLŮ POHLEDU.

Ptejte se sami sebe. Jaký tvoříme prostor? Je to místo pro sny, vnitřek něčí hlavy, ruina, chrám, vzpomínka? Odpověď vás neinformuje o tom, jak prostor vypadá nebo jaký přináší pocit, ale jak funguje – sdělí vám pravidla pohybu a proměny. V případě světelného designu se můžeme podívat na světelný plán a označit, jak na něm fungují TOPOGRAFIE, PROSTOROVÉ VZTAHY a OPAKOVÁNÍ. Stejně tak u návrhů kostýmů můžeme sledovat používání barev a textury (ARCHITEKTURY oblečení), využití TVARU a OPAKOVÁNÍ atd.

Co nového nás v přístupu ke scénografii tedy ÚHLY POHLEDU mohou naučit? ÚHLY POHLEDU zvou scénografy do zkušebny. Namísto toho, aby pracoval sám, stává se scénograf *spolupracovníkem*. Otevřete zkušební proces a zapojte do něj scénografy. Pracujete-li s ÚHLY POHLEDU na zkouškách, neustále opakujete frázi *využívejte toho, co máte*. Soubor tak často objeví úžasné momenty s dveřmi, s panenkou, s koštětem nebo s židlí. Existuje vůbec nějaký způsob, jak to převést do představení? Tím, že režisér, herec a scénograf obvykle předem podvědomě uzavírají kolektivní dohodu, sváží sami sebe tím, co bylo předem stanoveno (návrh scény) a není to pravdivě otevřeno tomu, co právě vzniká (zkouška). Přiveďte scénografa do zkušebny.

Podobně nechte herce vstoupit do tvorby jevištní výpravy, nebo co nejuplněnější výpravu zapojte co nejdříve do zkoušení. Existuje pouze jediný způsob, jak dosáhnout toho, aby scéna fungovala jako partner, byla využívána, byla obývána a měla schopnost sdělení – když je co nejdříve zapojena do procesu zkoušení. Pokud vám to realita neumožní, ujistěte se, že ve chvíli, kdy *ustoupíte do prostoru*, budete mít dost času na to, abyste v něm nechali herce pracovat s ÚHLY POHLEDU. Zkoumejte ARCHITEKTURU. Objevujte akustiku. Jinak vaše představení bude jako každé jiné, ve kterém můžete odstranit celou výpravu, nahradit ji jinou a jenom málokdo pozná rozdíl. Osvojte si myšlenku, že výprava není pozadím – je prostorem, je *komunikační*

arénou, je kontextem, v rámci kterého se věci zjevují, a je tam právě proto, aby k tomu zjevování *pomáhala*.

Pokud se scénograf alespoň na chvíli účastní zkoušky, pracujte na základě tématu, které se vztahuje k představení s OTEVŘENÝMI ÚHLY POHLEDU. Vytvářejte specifické KOMPOZICE, které mohou scénografové sledovat a diskutovat o nich se skupinou. Vyzvěte soubor, ať vytvoří etudu na základě toho, jak ve vašem HERNÍM SVĚTĚ funguje světlo. Jaké jsou zdroje světla? Jsou všechny postavy rovnocenně osvětlené? Patří některé z nich spíše do stínu než do světla? Je světlo ve vašem představení samostatnou postavou?

Vyzvěte každého člena souboru, aby si přinesl část oděvu, který vyjadřuje jeho postavu, a aby s využitím této části oděvu vytvořil KOMPOZICI portrétu. Zeptejte se, proč si vybrali právě tento kus oděvu, proč se jim líbí, kde ho našli atd. A v neposlední řadě se ujistěte, že váš scénograf chápe, že tato práce je míněna jako inspirace a nikoli jako diktát. Pokud scénograf opouští zkušebnu s nově zasetým semínkem inspirace, byl to dobře strávený čas.

V průběhu technických zkoušek jsou ÚHLY POHLEDU ČASU obsaženy v každém rozhodnutí o narážkách, náladách a přechodech. Naši primární pozornost nevěnujeme pouze TEMPU (Jak rychle se nějaký prvek pohybuje po scéně?) a TRVÁNÍ (Jak dlouho trvá, než je vše hotovo?), ale musíme také vědět, že nejefektivnější rozhodnutí ohledně účinnosti přechodů se váží KINESTETICKOU REAKCÍ. Rozhodnutí, že světlo pomalu mizí a s nástupem hudby zcela zhasne, že hudba trvá po dobu jevištní přestavby a že když je vše na místě, tak se světla opět prudce rozsvítí, je příklad práce s KINESTETICKOU REAKCÍ *mezi pohybem, světlem a zvukem*.

Světlo a zvuk nemusí KINESTETICKY REAGOVAT pouze navzájem, mohou také reagovat na pohyb, který se odehrává nezávisle na nich. V pohybu jsou gesta herce, text, a stejně tak i jevištní výprava. Představte si situaci, kdy světlo KINESTETICKY REAGUJE na hercovo gesto, a naopak si představte herce, který gestem KINESTETICKY REAGUJE na mihotající se světlo nebo na vzrůstající nesnesitelnou zář. V představení nacházejí ÚHLY POHLEDU uplatnění nejen ve vztahu herce k herci, ale také herce ke světlu, světla ke zvuku a naopak. Do velkolepé hry ÚHLŮ POHLEDU jsou zapojeni všichni, od performerera přes inspicienta až po techniky.

S konečnou platností je třeba si uvědomit, že tato hra zahrnuje také publikum. Nejen to, diváci jsou vnímáni jako scéničtí partneři, se kterými my všichni tuto hru ve skutečnosti hrajeme.

ÚHLY POHLEDU VŠUDE KOLEM NÁS: VE SPORTU, PŘI PRÁCI ČÍŠNÍKA, ČI V KRÁLOVSTVÍ ZVÍRAT

17. června 2000 vyšel v New York Times článek o baseballovém hráči Chuckovi Knoblauchovi. Autorkou článku byla Erica Good a začínal takto: *Člověk by se mohl domnívat, že zoufale zfrustrovaný druhý metař New York Yankees a ruský romanopisec devatenáctého století spolu nemají nic společného. Ale určitým způsobem byl Chuck Knoblauch ve stejné bryndě jako Lev Nikolajevič Tolstoj, když ho v dětství jeho bratr strčil do kouta, aby tam stál tak dlouho, dokud nepřestane myslet na bílé medvědy. Legenda praví, že Tolstoj stál v koutě s bílými medvědy houfujícími se v jeho hlavě hodně dlouho. Tolstého potyčka s obsesí byla poměrně triviální. Ovšem Knoblauch, který ve čtvrtek večer opouštěl hřiště zcela zničený tím, že se mu ani jednou nepodařila jednoduchá přihrávka na první metu, měl na svědomí tři chyby, a za to může zaplatit velkou cenu...*

Problém, který sportovní psychologové den předtím řešili, spočíval v tom, že akce, kterou Knoblauch vykonával instinktivně tisíckrát, se z ničeho nic stala předmětem jeho vědomé úvahy.

James C. McKinley Jr. v článku na stejné téma píše: *Jeden celoživotní fanoušek Yankees řekl: „Je vidět, že příliš přemýšlí. On nereaguje.“ ... Jiní říkali, že léčba by byla složitá a zároveň jednoduchá. Knoblauch prý potřebuje vyprázdnit svoji mysl a prostě hrát. Legendární hráč Yogi Berra kdysi jako začátečník prohlásil: „Nemůžu přemýšlet a zároveň odpalovat.“*

Od sportu k Zen Buddhismu a k Čaroději ze země Oz se neustále opakuje jeden refrén.

„Myšlení smrdí,“ praví baseballová zásada.

„_____“, říká mistr Zenu.

„Nevšímejte si toho člověka za oponou,“ říká Čaroděj.

Když Knoblauch později popisoval podstatu myšlenky, která mu znemožnila házet na první metu, jakoby zahrnul ÚHLY POHLEDU do baseballu. Řekl: „Cílem je reagovat spontánně.“

Ve sportu existuje fráze *být ve hře*. Je to užitečná analogie pro stav otevřenosti a proudění, stav, ke kterému lze dojít tréninkem ÚHLŮ POHLEDU. Legendární baseballový pálkař Ted Williams komentoval tento stav tak, že někdy vidí švy na odpáleném míčku. Gymnastka Carol Johnston jednoho dne zjistila, že je kladina tak široká, že ztratila strach z pádu.

Širší průzkum ukázal, že fenomén *být ve hře* má určité společné znaky. Mezi ně patří tyto:

RELAXACE. Žádné extrémy. Úspěch bez vědomí námahy. Klidná mysl, vyladěné, nasycené a zavodněné tělo; mír v těle i v duši. Síla, jednoduchost, pohotovost beze strachu.

DŮVĚRA. Věřte sami sobě a ostatním sportovcům, věřte ve sportovní čest. Buďte hrdí na tvrdou práci v tréninku, na dějiny soutěže, které se v některých sportech mohou táhnout dlouhá staletí. Vaše mysl musí věřit ve vítězství daleko dříve, než uslyšíte první burácení diváků na stadiónu.

SOUSTŘEDĚNÍ. Kompletní pohlčení, totální, absolutní, bez rezervy. Minulost bez formy, budoucnost bez neúspěchu. Vše, co potřebujete znát, je úkol, potřeba a přítomnost.

HRAVOST. Odliv a příliv ve snaze o něco vyššího, než je lidská slabost. Nepřetržitá a neúprosná snaha, přes nepohodlí zemské přitažlivosti, únavu a neúspěch. Noblesní, snadné, propojené a lehké.

NEZÁVISLOST. Vnitřní harmonie, myšlenky a emoce, vnitřní a vnější smysly, srdce, svaly a mysl spojené dohromady v automatismu, který přináší obětavý trénink.

Žádná neshoda; žádné váhání; žádná disonance mezi rozhodnutím a akcí; instinkt nahrazen něčím vyšším a přece podstatnějším než rozum; silou bytí, která vynáší lidský život tak vysoko nad lopotnost každodenního života, že se každá chvíle stává poezií.

RADOST. Čisté a nevinné potěšení, dětinské štěstí zabalené do sametu z úspěchů, naplnění dobyté za tvrdou cenu, křeče z námahy a bolesti z vysílení proměněné v hřejivý pocit a vzplanutí radosti z dosažených výsledků, láska ke sportu pro vše, co kdy byl a co bude.

Mezi filozofií sportu a filozofií ÚHLŮ POHLEDU jsou úžasné paralely a v realizovaných případech jsou naprosto zřejmé. Stejně jako ÚHLY POHLEDU v sobě sport obsahuje stejný druh hry, jakou hrají děti – je to hra, která se děje spontánně, bez nejistoty, přemýšlení nebo váhání. Stejně často jako v běžném životě můžeme být i ve sportu opakovaně svědky ÚHLŮ POHLEDU v akci. Učíme se věčnému umění brát to, co máme právě k dispozici (ať je to baseballový míček odpálený po zemi, hračka, nebo pohyb na scéně), a na základě toho vytvořit něco nádherného.

Existují kultury a aktivity, které tento stav rozmanitě popisují. Vedle takzvaného *oceánského* pocitu prosazovaného Sigmundem Freudem existuje také koncept *plynutí*, který popsali Mihaly Csikszentmihalyi v knize *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (Harper Perennial, New York, 1991); dále jsou to *zážitky vrcholů* definované A. H. Maslowem v článku *Religious aspects of Peak-Experiences* (v knize *Religions, Values and Peak-Experiences*, Penguin, New York, 1994); a fráze esejistky Diany Ackermanové *hluboká hra*, kterou si vypůjčila až z osmnáctého století od filozofa Jeremy Benthama, aby popsala okamžiky, kdy člověk přestal přemýšlet, podpořen extází.

Jednou jsme se zeptaly studentů, kde jinde v životě rozpoznali ÚHLY POHLEDU v akci. Hrnuly se odpovědi. Jedna mladá žena hovořila o své práci servírky a o tom, jak si najednou uvědomila, že její spolupracovníci pracují s ÚHLY POHLEDU: „Je to tanec,“ řekla, „pokladní stojí u kasy a já se pod ní nakloním, abych si vzala z dolní police láhev kečupu. Aniž bychom se jedna na druhou podívaly, přesně víme, kde jsme a co děláme. Pokud ztratíme toto povědomí, začnou vznikat nehody – znáte to, rozbité talíře, vylité pití.“ Pokračovala tím, jak je obtížné manévrovat během rušného večera s tácem plným míchaných nápojů davem v baru: „Jediný způsob, jak se to dá zvládnout, je s použitím *měkkého pohledu* – dělala jsem to odjakživa, jenom jsem pro to nikdy neměla název.“

Jiný student mluvil o svém oblíbeném televizním kanálu *Animal Planet*. Od té doby, co začal trénovat ÚHLY POHLEDU, pospíchal každý

večer domů, aby vášnivě sledoval plameňáky, nosorožce a brouky, kteří praktikují ÚHLY POHLEDU.

Pozorujte způsob, jakým se zvířata houfují. Sledujte, jak hejno ryb mění směr, jako by to byla jen jediná ryba. Sledujte lidi čekající na autobus nebo na vlak. Nakloní-li se jedna osoba, aby se podívala, zda autobus už nepřijíždí, další okamžitě udělají to samé. Pozorujte lidi, kteří čekají na metro nebo sledují film – když jedna osoba přeneše váhu nebo změni úhel, nastane reakce, která, jako vlnění vodní hladiny přechází z jednoho člověka na druhého.

Nejdůležitější lekcí ÚHLŮ POHLEDU by na závěr měla být lekce z pokory. Nevynalezli jsme systém, ve kterém se zrcadlí svět. Jedná se spíše o přirozený svět sám o sobě, založený na věčných a pevných vzorcích chování. Usilovně se snažíme pojmenovat tyto vzorce a pak je použít pro naši uměleckou tvorbu.

Doslov

PRÁCE V SITI COMPANY

Anne Bogart

V roce 1992 jsem za pomoci japonského režiséra Tadaši Suzukiho založila soubor SITI Company, který se velmi rychle stal centrem mého tvůrčího života. Hned zpočátku existence SITI bylo jasné, že trénink je nástrojem základní shody v souboru. Trénink je naše vzájemné pojidlo a zároveň nás nutí k novým a novým otázkám a k neustálému rozvoji. Základ našich fyzických a vokálních cvičení tvoří ÚHLY POHLEDU a SUZUKIHO METODA HERECKÉHO TRÉNINKU. Způsob našeho zkoušení je určován KOMPOZICÍ, a to jak v případě původní tvorby, tak i při inscenování klasických či nových her, tanečního divadla nebo opery. Díky průběžnému tréninku a studiu je soubor SITI tvořen skupinou výkonných a plodných umělců.

SITI Company sídlí v New Yorku a tvoří jej jednadvacet silných individualit: deset herců, čtyři scénografové, jeden dramatik, a produkční tým. Poslání souboru má tři složky: [1] vytvářet a hrát nová představení a cestovat s nimi; [2] poskytovat průběžný trénink mladým divadelním umělcům a [3] vytvářet příležitosti pro kulturní dialog mezi divadelními profesionály a publikem na celém světě.

Po většinu roku soubor hraje a cestuje. Hodně úsilí věnujeme pořádání dílen a tréninkových programů po celém světě. Spoustu času také trávíme zkoušením. *Vždy* si ale najdeme čas ke společnému tréninku.

Každou zkoušku zahajujeme přibližně čtyřicetiminutovým tréninkem – dvacet minut trénink Suzukiho metody (viz bibliografie) a patnáct minut trénink ÚHLŮ POHLEDU s hudbou. Na trénink nava-

zuje velice krátké kritické hodnocení. Soubor společně cvičí před každým představením kromě dnů, kdy probíhají technické zkoušky. Pokud právě nepracujeme na konkrétním představení, vždy si najdeme způsob, jak společně pokračovat v tréninku.

Všichni herci souboru jsou zároveň vynikajícími učiteli. Pokud právě nehrají představení, je skoro jisté, že učí. Naše tréninkové programy nabízíme v New Yorku, v Los Angeles, v Ohiu, v Kentucky a v Irsku. Našeho čtyřtýdenního intenzivního tréninku v Saratoga Springs ve státě New York se každoročně účastní pětadesát divadelních profesionálů z celého světa.

I tady je naším nástrojem KOMPOZICE. Používáme ji v naší práci a vyučujeme ji. Čas vyhraněný pro KOMPOZICI nám umožní načrtnout nápady a navzájem si je ukazovat. To nás chrání od toho, aby zkoušky byly příliš intelektuální a akademické. Při sběru materiálu věříme brechtovskému přístupu *ukážte mi to*. Spíše než na přílišném mluvením trváme na okamžitém skicování nápadů přímo na scéně.

ÚHLY POHLEDU a KOMPOZICE slouží v tvůrčím zápalu při zkoušení jako těsnopis. Společný slovník celý proces urychluje. Používáme fráze jako: „Tvůj PROSTOROVÝ VZTAH je slabý, můžeš to opravit?“ nebo: „Domnívám se, že scéna potřebuje větší zrychlení.“ Pokud se ocitneme v úzkých, věnujeme se ÚHLŮM POHLEDU tak dlouho, dokud nena- lezneme skrytý klíč. KOMPOZICE, které vytváříme, jsou živou historií – zásobárnou odkazů a myšlenek, ze kterých se dá čerpat. To má pro nás velmi praktický význam. Tyto postupy ovšem nejsou technikou a samozřejmě také nejsou dogmatem. Jsou neustále se rozvíjejícím praktickým výzkumem divadelního jazyka a průnikem do tajemství hry.

Když jsem pod neocenitelným vlivem Aileen Passloff a Mary Overlie poprvé přišla do styku s KOMPOZICÍ a s ÚHLY POHLEDU, okamžitě jsem pocítila, že na světě je alespoň něco v pořádku. V té době jsem tyto pocity neuměla pojmenovat. Měla jsem však možnost své nadšení z těchto myšlenek rozvíjet při práci s jinými lidmi. A to jsem také dělala. Přineslo to lepší pochopení věcí a při zkouškách atmosféru společné tvorby. Toto sdílení a propojování se pro mne stalo zdaleka nejvíce preferovaným způsobem tvorby. Takový přístup je pro mě podstatnější než jakákoliv technika, více než způsob, jak udržet soubor pohromadě. Je to filozofie, která říká, že se nalézáme

ve světě, kterému já mohu věřit. Uvnitř této filozofie nenalezneme žádné odpovědi, pouze vyjadřujeme naše pohledy na věci: naše ÚHLY POHLEDU. Tyto postupy otevírají okna, kterými můžeme věci vidět mnohem jasněji.

Každý z členů souboru SITI přispěl a stále přispívá jak k vývoji ÚHLŮ POHLEDU, tak i k rozvoji KOMPOZICE. Barney O'Hanlon je pravděpodobně nejdále jak ve vývoji výuky, tak i praxe ÚHLŮ POHLEDU. Ještě před tím, než se přidal k souboru SITI, studoval u Mary Overlie a později u mne. Postupem času se z něj stal radikální novátor. Leon Ingulsrud a J. Ed Araiza jsou režiséři i herci souboru SITI. Oba dva dlouhodobě pracovali s metodou KOMPOZICE a dosáhli významných výsledků. Oba dva mě udržují v neustálé bdělosti. Zvukař Darron West přinesl do ÚHLŮ POHLEDU hudbu a zvuk a abych mu stačila, musím běžet hodně rychle. Herci a herečky SITI jsou Ellen Lauren, Stephan Webber, Kelly Maurer, Will Bond, Akiko Aizawa, Suzan Hightower a Tom Nelis. Scénografové SITI jsou Neil Patel, James Schuette, Mimi Jordan Sherin a Brian Scott. Dramatici jsou Chuck Mee a Jocelyn Clarke.

Produkční jsou Megan Wanlass Szalla a Elisabeth Moreau. Toto jsou lidé, kteří jsou inspirací pro nové postupy, pro pružnost a růst. Je pro mě ctí být součástí souboru SITI.

Jak s jednotlivými členy souboru SITI putuji z jedné sezóny do druhé, jsem jim čím dál tím více zavázána vděčností za velkou inspiraci, kterou přinášejí. Jsem souboru vděčná za jeho trpělivost, zájem, humor, a pot.

PRÁCE SE SOUBOREM STEPPENWOLF ENSEMBLE ANEB I STARÉHO PSA NAUČÍŠ NOVÝM KOUSKŮM

Tina Landau

O Steppenwolf Ensemble jsem zprvu měla mnohem víc nepodložených informací, než skutečných znalostí. Viděla jsem pouze dvě jejich představení a jen dvakrát v životě (navíc velice krátce) jsem byla v Chicagu. Když jsem o divadle Steppenwolf přemýšlela, představovala jsem si kuchyňské dřezy, špinavé zdi, vrískající lidi, kte-

ří po sobě hází židlemi, rozbíjejí nábytek, milují se, potí se, objímají se a mimo divadlo vůbec žijí život na plné obrátky. Ne že by mě to vůbec nelákalo. Ale pocházím z jiného světa. Steppenwolf ve mě asocioval hraní podle Stanislavského a naturalismus. Nebylo to ani tak nepřitažlivé, jako hrozivé.

Hudbě, historii a poezii rozumím. Méně jistá jsem si byla s rekvizitami, obývacími pokoji a způsoby chování. Budu tam zapadat? Budu schopna s herci komunikovat? A oni se mnou? Nebudou si o mě myslet, že jsem mimozemšťan?

Zároveň mi nějaký vzdálený hlas říkal: „Steppenwolf: volnost, spontaneita, svaly, extrém, nebezpečí...“ A někde uvnitř jsem doufala, že najdeme společnou řeč. No a v roce 1996 si osoba označovaná za představitelku avantgardního divadla režisérského typu v New Yorku spakovala svoje kufry a zamířila přímo do divadla Steppenwolf. Jela jsem s obavami a skepsí, nakažena představami o nemožnosti míchání jablek s hruškami.

Člen souboru Frank Galati viděl moje představení *Floyd Collins*, které jsem napsala spolu s Adamem Guettelem v divadle Playwrights Horizons v New Yorku. To od něj umělecká ředitelka divadla Steppenwolf Martha Lavey slyšela, že by představení měla vidět a přivést do Chicaga. Přijela, moje práce se jí líbila, ale v průběhu rozhovoru jsme společně přišly na to, že na to není ta správná doba, a že Steppenwolf není vhodným místem pro uvedení mého představení. (Steppenwolf nikdy neinscenoval muzikál se vším všudy, náklady byly příliš vysoké atd.)

Martha mě ovšem pozvala, abych režírovala něco jiného. Dohodli jsme se na nové hře Chucka Mee *Time to burn* (Čas hořet), založené na Gorkého hře *Na dně*. Byl to materiál, který se zdál být spojnicí mezi našimi světy. Byl dostatečně divadelní, tak jak to umí napsat právě Chuck, ale také plynulý, lyrický a lidský. Reální lidé, reálný čas v reálném místě, a k tomu všemu hra pro celý soubor.

Těsně předtím, než jsem odjela do Chicaga, jsem mluvila se známými o ÚHLECH POHLEDU. Zeptali se mě: „Znáš přece tu slavnou historku o divadle Steppenwolf?“ „Ne,“ odpověděla jsem a tušila, že to nebude nic povzbudivého. „Když tam jedna mladá režisérka zkoušela novou hru, zadala souboru cvičení na gesta. Z ničeho nic jedna ze členek Steppenwolf praštila svým poznámkovým blokem o zem

a začala ječet: „My tady s gestem nepracujeme! *Nikdy* nepracujeme s gestem! My vlastně vůbec *nepracujeme* s gestem! Já prostě gesta *nedělám!!!*“

Poté, co jsem první den zkoušení uvedla ÚHLY POHLEDU a zažertovala na téma této příhody, vyzvala jsem soubor, aby se i přes pochybnosti a předsudky práci otevřel. Vyzvala jsem herce, ať přijmou mou práci s otevřeným srdcem, ať přijmou s otevřeným srdcem celý proces a sebe navzájem. Alespoň ten den ať si hrají jako malé děti. Nemuselo se jim to líbit, ani tomu nemuseli rozumět, měli to pouze *dělat*. Když jsme další den ve skupině o něčem hovořili, Mike Nussbaum zvedl ruku a prohlásil: „Rád bych všem něco řekl.“ Mike je dlouholetým členem chicagského divadla, pro mnoho lidí je legendou, a je to zdaleka nejlépe placený herec v souboru (zaslouženě, vzhledem k jeho věku, talentu a zkušenosti). Moje pochybnosti se okamžitě vrátily. Ale Mike pravil: „Chci říci pouze jednu věc. Poprvé v životě jsem pochopil, že starého psa *můžeš* naučit novým kouskům.“

Následující sezónu jsem napsala a režírovala představení *Space* (Prostor) a byla jsem pozvána, abych se stala členkou souboru. V představení hráli členové souboru Marianna Mayberry, Robert Breuler, Amy Morton a Tom Irving. V průběhu prvního dne ÚHLŮ POHLEDU se Marianne vznášela. Bob si, aby nás všechny trochu rozptýlil a pobavil, opakovaně vymačkával pomeranč o čelo, Tom hodně koulel očima a Amy ve statečné snaze probourat se nepřijemnými pocity a strachem neustále pozorovala zdi, vždycky nabrala cíl jako býk, a na plný plyn se vrhala proti zdi.

Další den se všichni čtyři už jenom vznášeli. A třetí den mi prozradili, kdo byla ta členka souboru, která prohlásila: „Gesta já *nedělám*.“

Měla jsem to potěšení s ní pracovat na prvním muzikálu divadla Steppenwolf *The Ballad of Little Jo* (Balada o malé Jo). Jmenuje se Rondi Reed (někteří členové souboru jí říkají dáma Reed). Rondi první den vrazila na zkoušku a zahučela „Tak co jsou ty ÚHLY POHLEDU za blbost?!“ Zasmála se a já také, ale za čtyři hodiny dělala nejenom GESTA, ale i TVAR, ARCHITEKTURU, TOPOGRAFIÍ atd. Když jsme jednou večer seděli u piva, Rondi mi řekla, že ta režisérka „ani *sama* pořádně nevěděla, co to gesto je, natož aby o něm mluvila s herci! Samozřejmě, že dělám gesta, každý den, na scéně i mimo ni, ale ne, když

mě to odvádí od mého života na scéně! Ta režisérka neměla ráda herce ani hraní; milovala pouze svoje vlastní nápady.“ (Dodávám, že nic takového jako *diva* neexistuje. Jsou pouze velcí umělci, kteří pracují s línějšími lidmi, anebo velcí ustrašení umělci, kteří hledají svoji záchytnou síť).

Vlákna tohoto příběhu vedou ke šťastnému konci. Steppenwolf se o ÚHLY POHLEDU začal zajímat. Někteří se jenom zeptají, o co jde, jiní se začali ukazovat na mých hodinách Letní školy Steppenwolf, a jeden z nich se dokonce v dalším roce na jaře přihlásil na čtyřtýdenní intenzivní školu SITI v Saratoga Springs. Tak jak je to s těmi hruškami a jablky? Opravdu je nejde míchat?

Ovlivňování samozřejmě působí oběma směry. Díky těmto neobyčejným umělcům jsem získala novou inspiraci a byla jsem nucena do hloubky přemýšlet o hereckém umění. Jakým způsobem režirujete herce? Jak dobře definovat zadání? Jakým způsobem přemýšlejí, hrají a pracují velcí herci (takoví, jako jsou v souboru Steppenwolf)? Co činí jejich herectví tak velkým? Čeho si na herectví cením? Pokud odpovím, že hloubky, zranitelnosti, syrovosti, schopnosti překvapit, spontaneity, duše, nebezpečí a především *pravdy*, jak to vše podepřít ÚHLY POHLEDU?

Ano, ÚHLY POHLEDU mohou být využity pro vytvoření neuvěřitelně propracované a složité choreografie. Výmluvné formy, řekněme. Osobně mě ale ÚHLY POHLEDU stále více zajímají jako cesta *k* *emocí*, *ne od ní*. Neříkám tím, že forma nemůže vytvořit emoci. Samozřejmě, že může! Vždyť to je jeden ze základů této knihy. Zajímá mě *zesílená* síla, s jakou herec souboru Steppenwolf vládne na scéně, pokud pracuje jak na základě psychologické motivace a záměru, tak na základě fyzičnosti KINESTETICKÉ REAKCE a například TEMPA. Nevěřím v nadřazenost jednoho procesu nad druhým, věřím, že *oba* mohou fungovat vedle sebe, střetávat se, navzájem se nahrazovat, proměňovat a informovat. Věřím ve vnitřní psychologii a vnější formu. Nauč se, co nejvíc *můžeš*, a nech to být. Připrav se, a zapomeň. Využijte všeho, co máte k dispozici, abyste byli přítomni v daném okamžiku.

Vidíte, objevila jsem, že přístup souboru Steppenwolf a principy ÚHLŮ POHLEDU se od sebe až tak neliší. Moje mylná představa byla založena na povrchních poznatcích a stylech práce. V obou případech však platí stejné zákony:

- Naslouchajte.
- Pracujte na základě toho, co vám nabízí váš partner.
- Dejte věcem volný průběh a pracujte s důvěrou.
- Buďte přítomni v každém okamžiku.
- Buďte ve svém těle.
- Používejte své tělo.
- Překvapujte se navzájem.
- Raději něco *dělejte*, než *pocítujte*.
- Pracujte s nebezpečím.
- Pracujte s nepředvídatelností.
- Pracujte s extrémny.
- Dávejte v sázku celou svoji osobnost.
- Pracujte na základě své vášně.
- Mějte na paměti publikum a vyprávějte příběh.
- Hrajte spolu, jako byste byli *jeden*.
- Buďte souborem.

Je tu ještě jedna věc, kterou jsem se v divadle Steppenwolf naučila. Není to *Ano, ale...* nebo *stejně, ale přece jiné*. Ale také je to případná, zvláštní a vševysvětlující věta. Ta věta zní: *Hlásím blbost!* Naučila jsem se ji od lidí jako je Tom, Amy, Laurie Metcalf, Gary Sinise, Terry Kinney a Jeff Perry. Jedná se o službu, kterou si navzájem poskytují jednotliví členové souboru. Zrodila se během pětadvaceti let společného zkoušení ve sklepeních, kostelech a nyní ve třech divadelních sálech na North Halsted Street v Chicagu. Pozorujete-li zkoušku a vidíte, že se na scéně děje něco falešného, vymyšleného, neuvěřitelného (může to být pohyb, způsob hraní nebo věta), musíte podle Zákona Steppenwolf zvednout ruku stejně jako ve škole a zvolat: „Hlásím blbost!“ Tohle je pro mě bod, kde se Steppenwolf a ÚHLY POHLEDU nádherně setkávají. Shodují se ve svých závazcích vůči souboru. Tím, čím jsme, jsme díky ostatním. Jsem k tobě otevřený, protože ti důvěřuji. To mi pomůže být vším, čím v životě, v umění a na jevišti mohu být.

Bibliografie

V následujícím seznamu jsou uvedeny prameny, které nás inspirovaly. Pocházejí z mnoha oborů a z různých období. Některé z těchto prací jsou v naší knize přímo zmiňovány. Ty ostatní zmíněny nejsou, ale mohly být. Náš seznam je zcela subjektivní a různorodý – jde o směsici uměleckých děl a úvah, které nejvíce ovlivnily naši práci na ÚHLECH POHLEDU a KOMPOZICI.

- Rudolf Arnheim, *Visual thinking*, University of California Press, Berkeley, 1969
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space: The classic Look at How We Experience Intimate Places*, Beacon Press, Boston, 1994
- Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*, Duke University Press, Durham, NC, 1993
- Sally Banes, *Tepishore in Snakes: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1987
- Eugenio Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, translated by Richard Fowler, Routledge, New York, 1995
- Eugenio Barba and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, translated by Richard Fowler, ed. Richard Gough, Centre for Performance Search, Routledge, New York, 1991 // česky: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Slovník divadelní antropologie – O skrytém umění herců*, překlad Jan Hančil a kol., Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2000
- Ann Marie Seward Barry, *Visual Intelligence: Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*, State University of New York Press, Albany, 1997
- Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation (The Body, in Theory: Histories of Cultural Materialism)*, translated by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995

Peter Brook, *The Empty Space (A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate)*, Touchstone, New York, 1996 // česky: Peter Brook, *Prázdný prostor*, přel. A. Bejblík, Panorama, Praha, 1988.

Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1998 // česky: Italo Calvino, *Americké přednášky, Šest poznámek pro příští tisíciletí*, přel. M. M. Jilský, Prostor, Praha, 1999

Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, 1973

Elias Canetti, *Crowds and Power*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1984 // česky: Elias Canetti, *Masa a moc*, přel. Jiří Stromšík, Arcadia, Praha, 1994

Joseph Chaikin, *The presence of the Actor*, Theatre Communications Group, New York, 1991

Michael Chekhov, edited by Mel Gordon, *On the Technique of Acting: The First Complete Edition of Chekhov's Classic, To the Actor*, Harper Collins, New York, 1991 // česky (překlad neúplného vydání z roku 1953): Michail Čechov, *O herecké technice*, přel. Zoja Oubramová, Divadelní ústav, Praha, 1996

Harold Clurman, introduction by Stella Adler, *The Fervent Years: The Group Theatre and the '30s*, Da Capo Press, Inc., New York, 1983

Andrew Cooper, *Playing in the Zone: Exploring the Spiritual Dimensions of Sports*, Sambhala Publications, Boston, 1998

Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Perennial, New York, 1997

Mihaly Csikszentmihalyi, *Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life*, Basic Books, New York, 1998

Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, New York, 1991

Edward de Bono, *Lateral Thinking: Creativity Step by Step*, Harper Perennial, New York, 1990

Agnes de Mille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham*, Random House, New York, 1991

Declan Donnellan, *The Actor and the Target*, Theatre Communications Group, New York, 2002 // (České vydání je plánováno pod názvem *Herec a jeho cíl*.)

Gretel Ehrlich, *The Solace of Open Spaces*, Penguin Books, New York, 1986

T. S. Eliot, *Four Quartets*, A Harvest Book, Harcourt, Inc., Orlando, 1968

Philip Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton University Press, Princeton, 2003

Simone Forti, *Handbook in Motion*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974

Malcom Gladwell, *Blink, The Power of Thinking without Thinking*, Little, Brown and Company, New York, 2005

Erving Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, Greenwood Press, Westport, CT, 1980 // česky: Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo – Sebeprezentace v každodenním životě*, přel. Milada McGrathová, Nakladatelství Studia Ypsilon; Praha, 1999

Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Lebanon, NH, 1986

Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Routledge, New York, 2002 (edited by Eugenio Barba, introduction by Peter Brook)

Charles Hampden-Turner, *Maps of the Mind*, Scribner, Simon & Schuster, New York, 1981

Richard Hornby, *The End of Acting: A Radical View*, Applause Books, New York, 1995

Susan A. Jackson, Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow in Sports*, Human Kinetics Publishers, Champaign, IL, 1999

Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Mariner Books, Houghton Mifflin Company, New York, 2000

Robert Edmond Jones, Delbert Unruh, *Towards a New Theatre: The Lectures of Robert Edmond Jones*, Limelight Editions, Pompton Plains, NJ, 1992

Tadeusz Kantor, *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990*, translated and edited by Michal Kobialka, University of California Press, Berkeley, 1993

Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling/Repetition: Kirkegaard's Writings, Volume 6*, Princeton University, Princeton, 1983

Gunther R. Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, New York, 1996

Madeleine L'Engle, *A Wrinkle in Time*, Bantam Doubleday Dell books for Young Readers, New York, 1962

Jerry Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television*, Harper Perennial, New York, 2002

A. H. Maslow, *Religions, Values, and Peak-Experiences*, Penguin, New York, 1994

Hry Charlese L. Mee Jr. jsou k dispozici webové stránce the (re)making project, www.charlesmee.org/html/plays.html

Sanford Meisner, Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Vintage, Random House, New York, 1987

Dan Millman, *Body Mind Mastery: Creating Success in Sport and Life*, New World Library, Novato, CA, 1999

Stephen Nachmanovitch, *Free Play: Improvisation in Life and Art*, Jeremy P. Tarcher, Penguin Putnam Inc., New York, 1990

Yvonne Rainer, *A Woman Who...: Essays, Interviews, Scripts*, PAJ Books: Art + Performance, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999

Yvonne Rainer, Sid Sachs, *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961–2002*, University of the Arts, Philadelphia (distribuováno Distributed Art Publishers, Inc., New York), 2003

John J. Ratey, M. D., *A User's Guide to the Brain: Perception, Attention, and the Four Theatres of the Brain*, Vintage, Random House, New York, 2002

Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions* (s předmluvou a esejí *From the Theatre Company to Art as Vehicle* od Jerzyho Grotowského), Routledge, New York, 1995

Richard Sennet, *The Fall of Public Man*, W. W. Norton & Company, New York, 1992

Tadashi Suzuki, *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, translated by Thomas Rimer, Theatre Communication Group, New York, 1986

Andrey Tarkovsky, *Sculpting in the Time: Reflection on the Cinema*, translated by Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, Austin, 1989

Hendel Teicher, *Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2002 (editor Trisha Brown)

François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, A Touchstone Book, Simon & Schuster, New York, 1985 // česky: *Rozhovory Hitchcock–Truffaut*, přel. Ljubomír Oliva, Čs. filmový ústav, Praha, 1987

Jeanette Winterson, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage, Random House, New York, 1997

Zeami, *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*, translated by J. Thomas Rimer, edited by Masakazu Yamazaki, Princeton University Press, Princeton, 1984

Americká režisérka Anne Bogart je jednou z nejvýraznějších osobností současného světového divadla. Je uměleckou ředitelkou Saratoga International Theatre Institute, který založila spolu s japonským režisérem a divadelním teoretikem Tadašim Suzuki. Anne Bogart je zároveň profesorkou na Columbia University v New Yorku. // Režisérka a spisovatelka Tina Landau je dlouholetou spolupracovnicí Anne Bogart, v současné době působí v divadle Steppenwolf v Chicagu. // Metoda ÚHLŮ POHLEDU ovlivnila za poslední dvě desetiletí principy práce nespočtu amerických režisérů, herců a scénografů, ale i dramaturgů a spisovatelů. // Kniha je určena k praktickému užití v každodenní praxi divadelních umělců. Vedle nutného teoretického základu obsahuje především systematický popis cvičení, která definují bytí herce (performera, tanečníka) na scéně.

Doporučená cena 250 Kč

