

divadelní výchova

ročník XI

**Praha
1974**

**dokumenty
statí
ankety
informace
bibliografie
diskuse**

Mezinárodní organizace amatérů AITA/IATA
a její činnost na úseku výchovy

Roku 1969 vstoupilo Československo jako první socialistický stát do mezinárodní organizace divadelních amatérů (její plný francouzský název zní Association du Théâtre Amateur, anglicky International Amateur Theatre Association). Jako první ze socialistických států jsme také v roce 1964 obeslali Světový festival amatérského divadla v Monaku (Studio J. Skřivana z Brna). Od roku 1971 jsme zastoupeni ve výkonném výboru AITA ing. Helenou Matouškovou, pracovnící našeho ústavu; a konečně v roce 1973 český divadelní pedagog Václav Martinec byl prvním představitelem naší části světa, který byl přizván k práci pedagogické. Tato několikanásobná priorita má své příčiny - především mimořádně dobrou pověst československého amatérského divadla i všeobecně známou systematickostí práce na úseku výchovy divadlem a dramatickými činnostmi.

O té části činnosti AITA, která je zaměřena k divadlu a k divákovi (např. o festivalu v Monaku) referuje Amatérská scéna. Zde chceme věnovat místo té části její činnosti, která se úzce dotýká problematiky řešené v Divadelní výchově. Loňský letní divadelní kurs pro mládež TIP 73 v Irské republice je dobrou příležitostí k tomu, abychom si porovnali, co my můžeme amatérům z ostatních zemí nabídnout a co od nich můžeme získat. Proto věnujeme TIPu 73 celé číslo Divadelní výchovy včetně přílohy, kterou doplňujeme ještě ukázkou z metodické činnosti holandského střediska.

Jaké jsou cíle, úkoly i výsledky AITA v té sféře, která nás zajímá? Citujeme ve zkratce z materiálů pro kongres AITA, který se konal v souvislosti se světovým festivalem v Monaku na přelomu loňského srpna a září:

"V době, kdy narůstá převaha konsumního postoje, musíme každou tvořivou činnost, i tu nejprůměrnější, považovat za cenné obohacení lidského života. Amatérské divadlo poskytuje jednu z nejkomplexnějších forem tvořivého výrazu. Nadto tím, že přináší živé divadlo do určitého společenského prostředí, hraje amatérské divadlo důležitou roli kulturní. Spojuje tak tvořivá hlediska divadelní práce (hrající) s receptivní stránkou (obecenstvo)... Přitom se nemůžeme omezit jen na výchovu obecenstva a na zjišťování a rozvíjení předpokladů budoucích profesionálů. Obě hlediska jsou cenná, ale příliš omezená. Výchovu musíme vidět

v souvislosti s rychlými změnami technickými i společenskými a s podněty i nebezpečími z nich vyplývajících, a nepovažovat ji jen za techniku předávání kulturních hodnot a vzorců chování vládnoucí menšiny. Výchova je permanentní proces adaptace člověka v prostředí uvědoměním si nutnosti změn a plným prozkoumáním svých lidských zdrojů... Divadelní zkušenost poskytuje techniky vyvolávající procesy výchovy kritického, tvořivého jedince, ochotného a schopného dělat nové objevy připraveného vyvolat sociální změny. Relaxační techniky a cvičení a techniky sebeuvědomování, hra, skupinová dynamika, ba i divadelní produkce prokázaly svoji hodnotu nejen ve výchově dětí a mládeže, ale i v procesu toho, co se zpravidla nazývá permanentní výchova... Jádrem činnosti AITA/IATA má být oblast výchovy a divadla. To neznamena vzdát se důležitých činností soustředěných kolem pevně ustavených amatérských divadelních souborů produkujících představení nebo je zanedbávat, ale otevírá to perspektivy pro činnosti v nové oblasti, která získává v mnoha členských zemích stále větší důležitost... Název "Mezinárodní společnost pro amatérské divadlo", obvykle spojovaný s divadelními činnostmi, jak jsou známy v neprofesionální oblasti, má být doplněn tak, aby jasně vyjadřoval i další kvality práce AITA/IATA. Proto se navrhuje přidat k názvu ještě zvláštní podtitul: "Organizace pro sdělování, poznávání a výchovu prostřednictvím divadla".

Jednou z nejzávažnějších akcí AITA na tomto úseku bylo v květnu 1972 mezinárodní sympóziu "Nové metody výchovného dramatu", které uspořádal v Utrechtu generální sekretariát AITA ve spolupráci s holandským svazem amatérů a Akademií pro výraz slovem a pohybem v Utrechtu (o její práci jsme v Divadelní výchově již několikrát referovali). Tohoto shromáždění, jehož cílem byla výměna zkušeností s novými metodami, vzájemné poznání učitelů dramatu z celé Evropy a řešení teoretických otázek dramatické výchovy, se zúčastnilo asi 200 pedagogů z 13 zemí. Generální sekretariát vydal z tohoto sympózia obsáhlý materiál, v němž vedle adresáře všech účastníků, přehledu dotací, seznamu členů výboru apod. najdete zejména podrobné profesionální profily vedoucích - lektorů jednotlivých skupin, jejich stručná vyličení odborného záměru (tzv. pre-paper), vydaná na počátku sympózia pro účastníky, aby si podle nich mohli učinit představu o zaměření jednotlivých skupin, i zhodnocení průběhu sympózia, jeho přínosu i problémů. Přirozeně, že problémů bylo hodně - a není ani divu, když se na pouhé tři dny sjedou dvě stovky lidí z tolika zemí, každý s jinou předběžnou přípravou i s jinou představou o průběhu jednání. Nicméně sympóziu problémy otevřelo a položilo i naléhavou otázku způsobu uspořádání podobných setkání (intenzita

namísto extenzity by při příští akci tohoto druhu jistě přinesla prohloubení výsledků), umožnilo i poznání - byť jen letmé - představitelů téže disciplíny z různých zemí. Diskusní materiál pro kongres kladl otázku, jak AITA na toto sympóziu naváže. Bylo by zajímavé znát odpověď a nejzajímavější by pro nás bylo, kdyby se uspořádání příštího setkání tohoto druhu ujala některá ze zemí rublové sféry (v současné době je vedle ČSSR členem i MLR a PLR), aby se mohl zúčastnit i větší počet odborníků od nás.

Jinou zajímavou akcí, pořádanou zatím po tři roky pravidelně a určenou mladým amatérům ve věku do 23 let, je letní kurs TIP. Koná se každý rok v jiné zemi - zatím se vystřídalo Dánsko, Holandsko a Irská republika; menší země jsou voleny zcela záměrně, protože jim vedení AITA chce dát příležitost uplatnit se na mezinárodním fóru a získat pro vlastní práci nové a podnětné zkušenosti i cenné kontakty. TIP trvá dva týdny a koná se vždy na přelomu července a srpna, tj. v době, kdy prakticky ve všech zemích jsou na vysokých i středních školách prázdniny. Dorozumívacím jazykem všech účastníků je zpravidla angličtina. Velký důraz kladou pořadatelé na volbu vhodného objektu: bývá to kolej či jiné mládežnické zařízení, v němž je vše pod jednou střechou - ubytování, stravování i místnosti pro jednotlivé skupiny. V holandském Enschede se v roce 1972 konal TIP v areálu vysokoškolského městečka, kde už i nevelké vzdálenosti mezi jednotlivými budovami narušily kolektivní soužití účastníků a atmosféru kursu. Prostředí pro TIP má být inspirativní, přitažlivé, účastníkům v něm má být příjemně a nemá je rozptylovat od práce, ale poskytovat i dostatek příležitostí k rekreaci, k práci v přírodním prostředí apod. (Pro případ, že by se podařilo v nejbližších letech uspořádat TIP v Československu, budeme vděční za všechna upozornění na objekty, které by odpovídaly všem uvedeným požadavkům, přirozeně při zachování jisté základní úrovně běžného komfortu, jako je zejména tekoucí teplá voda, sprchy apod.). Program TIPu se postupně poněkud proměňuje. První rok v Dánsku každý z účastníků pracoval dopoledne s jedním a odpoledne s druhým lektorem, v Holandsku se od této struktury upustilo a všichni pracovali po prvních dvou dnech ukázek práce všech lektorů po celou dobu s jedním vedoucím, v roce 1973 v Irské republice byla práce s druhým lektorem zařazena až v druhém týdnu kursu, takže tři čtvrtiny času věnoval každý posluchač práci s jedním vedoucím, jehož práci poznal důkladněji, čtvrtinu času poznání dalšího způsobu práce s jiným lektorem.

TIP obesíláme od jeho založení, přičemž počet delegátů záleží na

nabídce pořadatelů, kteří našim účastníkům pobyt hradí (ostatní účastníci si pobyt platí sami). V roce 1971 se TIPu v Dánsku zúčastnily dvě členky souboru PIRKO z Brna - Silva Delongová a Hana Vrbová, v roce 1972 v Holandsku byla posluchačka pražské Filosofické fakulty, recitátorka a účastnice našich kursů pro vedoucí dětí a mládeže Marcela Víchová, poslední TIP jsme obeslali Františkem Skřípkem, posluchačem herectví na DAMU, který ve školním roce 1972/73 absolvoval na divadelní fakultě první pokusný běh doplňkového kursu divadelní pedagogiky. Jako lektor se TIPu 73 zúčastnil Václav Martinec, externí učitel DAMU a učitel LŠU Praha 6, před časem i režisér soboteckého amatérského souboru mládeže, lektor četných školení a seminářů pro amatéry. Tato volba se ukázala velmi šťastnou nejen pro pracovní vlastnosti Václava Martince, které (jak se v jeho článku dočtete) prošly v Irsku tvrdou zkouškou, ale zejména proto, že mohl v práci s mladými amatéry z různých zemí uplatnit i zkušenosti z práce s amatéry u nás; a že vše, co si v Irsku ověřil a vyzkoušel v podmínkách velmi náročných, ochotně předává zase našim mladým amatérům - zde v Divadelní výchově i na školeních a seminářích.

mach

T I P 73 O Č I M A F R E K V E N T A N T A

František S k ř í p e k

Když jsem odjížděl na TIP 73 do Irska, znal jsem pouze jediné jméno pedagoga, který tam měl vyučovat - Peter Feldman.

Znal jsem i některá jeho osobní data: Američan žijící v Holandsku a Anglii, který v minulosti pracoval na mnoha universitách, ať už jako profesor dramatu (Columbia University New York - School of Theater Arts a jiných vysokých školách v New Yorku), či jako režisér nebo v kombinaci učitel - režisér v Amsterodamu. Daleko podstatnější jsou jeho zkušenosti z oblasti divadla, zvláště dlouholetá spolupráce s Josephem Chaikinem a Open Theater i jeho působení ve funkci asistenta režie v prvním údobí Living Theater a vrcholném údobí La Mama Theater. Dále spolupracoval též s televizí a divadly Theater For Peace, Angry Arts Theater atd.

Jako pedagog se specializuje na oblast zvuk a pohyb (Sound and Movement). Cvičení "sound and movement" jsou pouze prostředkem k dosažení určitého cíle, vlastní cíl tedy netkví přímo v nich. Vznikla v Chicagu

na konci padesátých let. Open Theater je s velkým úspěchem používalo v mnoha variacích ke zlepšení koncentrace a observace, k tělesnému uvolnění, k potlačení studu a upevnění kontaktu mezi lidmi. Zlepšují též cit pro rytmus, dynamiku, kontrast, jsou vhodné pro upevňování smyslu pro skupinu a ansámbl.

Každý TIP má vlastně zcela odlišný charakter od předchozích (už tím, že se koná v jiném prostředí jiného státu, že se sejdou jiní pedagogové a jiní mladí lidé). Podstatné tedy není jen získat dovednosti z oblasti divadla, ale i poznat nové metody práce pedagogů, setkat se s 90 mladými lidmi z celé Evropy v určitém mikrokosmu opuštěné střední školy. To je zcela zásadní podmínka - člověk je na 14 dní vytržen ze svých obvyklých kolejí, zasazen do nového světa, např. irské Gormanston College, obklopen neznámými lidmi mluvícími nejrůznějšími jazyky, kteří nelitují ani tvrdé dvoufázové práce ve "workshopech", neboť jejich hlavním koníčkem je divadlo. Workshop (vlastně cosi jako dílna) má specifický význam. Je to skupina lidí, která se sešla proto, aby spolu zkoumala určitá cvičení a za pomoci těchto cvičení zkoumala vlastně sebe sama.

Nesmírně obtížné je vybrat si dobře pedagoga. Člověk si přečte těch několik "pre-paperů" (předběžných charakteristik způsobu práce jednotlivých pedagogů), ty mu ale pramálo pomohou se rozhodnout. Je zřejmé, že zkušenost z pohybu, sdělená slovy, nemůže do důsledku pojmout některé z jeho podstatných kvalit. Avšak navíc se pole působnosti jednotlivých vyučujících vzájemně překrývají. Dal jsem přednost osvědčenému jménu: zvolil jsem Petera Feldmana. Znamenalo to, že příštích 10 dní dvoufázově a zbylé dny každé dopoledne budu pracovat ve skupině pod jeho vedením. Aby se vyhovělo četným přáním poznat ještě dalšího pedagoga, bylo umožněno vybrat si pro zbylá 4 odpoledne druhou skupinu. Zaujal mne mladý anglický pedagog Chris Hayes, učící na RADA v Londýně. RADA je zkratka pro Královskou akademii dramatických umění - nejznámější a nejstarší ze všech anglických divadelních akademií, anglickou obdobou naší DAMU.

Kurs Chrise Hayese předpokládal jisté předchozí znalosti a dovednosti a jeho výuka tedy nezačínala od nuly. Navíc orientoval svou pozornost k divadlu a dramatičnosti jako takové, ke speciálním způsobům komunikace s hlavním důrazem na vzájemné vztahy diváka a herce, formy a obsahu.

Z dalších učitelů stojí za zmínku Ir Peter O'Driscoll, hledající inspiraci v hudbě, rytmu a zvucích, a Holanďan George Bruens, snažící se nalézt spojnici mezi divadlem a malířstvím. Mezi neoblíbenější a nej-

uznávanější patřil i československý pedagog Václav Martinec.

Dlužno zmínit se ještě o prostorových možnostech. Gormanston College je rozlehlá nízká budova se čtyřmi sty lůžky (z velké části jednolůžkové pokoje!). Byla vybudována v roce 1956 a její součástí je i plavecký stadión, tenisové kurty a několik krytých i nekrytých basketbalových hřišť. Důležité je její umístění - v přímém dotyku se zdmi Gormanstonského zámku v rozsáhlém parku plném prastarých stromů a romantických zákoutí. I deset minut odtud vzdálená nedozírná, pustá mořská pláž skýtala obrovské inspirační a pracovní možnosti. (Když však jsme zde chtěli jednoho slunného nedělního odpoledne skutečně seriózně pracovat, našli jsme tu tisíce hostů, trávících zde svůj volný čas.)

Peter Feldman si pro svou práci vybral kryté basketbalové hřiště, tvarem připomínající neobvykle vysoký malířský ateliér s okny ve stropě. Zkosený strop, studené syrové betonové stěny, jejichž deprimující charakter narušovala jen malinká galerie nad vchodem, dodávaly sálu nejen tajemný a vznosný charakter, ale i výrazné akustické vlastnosti. Každé ráno jsem si přivstal, abych ještě před začátkem lekce mohl o samotě vychutnat a procítit onu zvláštní atmosféru zcela prázdné ponuré haly, jejíž studené, mrtvolné ticho bylo přerušováno jen vrzáním parket a rozevlátými igelitovými záplatami na rozbitých oknech. Nevýhodou tohoto prostoru bylo konstantní vlhké chladno a ostrý severák pronikající okny i pootevřenými dveřmi.

Lekce Petera Feldmana lze rozdělit na část teoretickou a praktickou. Praktická část převládá - je jí asi 75 % oproti 25 % teoretické části. Oněch 25 % tvoří převážně diskuse, analýza cvičení a úvodní lekce věnovaná především nejelementárnějším otázkám dramatu a dramatičnosti.

Peter Feldman vysvětlil v úvodní lekci postoje Johna Cagea a jiných stoupenců happeningu, ukázal na jistou jednostrannost a omezenost konkretismu. Allan Kaprow i John Cage považují za dramatické vše, co vnímáme smysly. Je tomu vskutku tak? Je dramatické každodenní česání se před zrcadlem? Je dramatická jakákoli akce? Ukázalo se, že v každém dramatu je nezbytná přítomnost jistého konfliktu, nějaké překážky, která znemožňuje vyplnit zamýšlené. Jako příklad uvedl Feldman Chaplinovu Moderní dobu s mistrně ozvláštňenými jednoduchými pracovními úkony. Nutným symptomem dramatu je akce, činnost, ansámblovost.

Další okruh otázek se točil kolem problému, co od kursu očekávat: návrat k dětským představám, pocit sounáležitosti se skupinou, odstranění "masek" konvenčnosti (myslím, že by ani tak nemělo jít o jejich

odstranění, jako o uvědomění si jich; neboť právě ono spojení reality s něčím neskutečným je jedním ze základních postulátů divadla).

Praktickou část výuky Petera Feldmana pro zjednodušení rozdělím na:

- A/ fyzický trénink
- B/ psychofyzická cvičení
- C/ na oblast orientovanou k divákovi.

Každá oblast má řadu podoblastí, jimiž se chci zabývat podrobněji.

A/ fyzický trénink

1. rozcvička (warming up) - nejen po fyzické, ale zčásti i po psychické stránce.

Každodenní rozcvička předcházející každému zaměstnání se v ničem nepodobala nám tak dobře známým rozcvičkám sokolským. Onen zásadní rozdíl není ani tak ve výběru cviků jako v provedení. Naše tělovýchovná soustava aktivuje organismus rychlými pohyby, poskoky, kmihy. Namáhá jej, nutí jej vydávat energii. Po odpočinku se pak organismus cítí posílen a schopen nových, po případě i větších výkonů.

Feldmanovy cviky (v mnohém se tolik podobající cvikům jógy) oproti tomu vyžadovaly pomalé pohyby, nenásilné a uvědomělé provádění. Feldman nepůsobí tedy na organismus žáka množstvím cviků a silou, nechce jej unavit, chce jej pouze aktivizovat a opětně relaxovat. Za každým napětím, které ostatně je vždy pozvolné, následuje uvolnění. Organismus je tak čile procvičován, a přesto nevychází z klidu. Rozcvičky tak spíše připomínaly protahování těla s důrazem na procvičení těch částí, jež jsou obvykle více méně bez pohybu. Při všech cvicích vstojе Feldman zdůrazňoval neustálé mírné pokrčení v kolenou (usnadňující držet pánev v kolmé nebo podsunuté poloze). Několik nejzajímavějších cviků: a) vstojе: nohy na stopu od sebe, ruce zhadrovatělé, postupný pomalý předklon postupující páteří obratel po obratli, po chvílce setrvání v odpočinkové pozici dole, stejně pomalu zpět; b) vleže: leh na zádech, kolena na hrudi, holeně vertikálně, "tlačení pat ke stropu" - vznikající vibrací nohou přenést do celého těla.

Velká pozornost byla věnována masáži obličejových svalů. Nejprve důkladné proťukání a promnutí všech svalových partií, důraz byl kladen na kruhové svaly oční a na gymnastiku artikulačního ústrojí, především rtů, jazyka a dolní čelisti vůbec.

2. Svalové uvolnění. Bylo mu věnováno hodně času. Během rozcvičky po každém namáhavém cviku následovala buď vibrace ramen, přecházející do celého těla, nebo pohyb pasívními pažemi, opisujícími kruh v ho-

rizontální rovině, či uvolňovacími poskoky nohou (dle toho, která část těla byla předchozím cvikem zatížena). Celé jedno dopoledne bylo věnováno uvolňovací masážní práci ve dvojicích s důsledným uvolněním všech svalů a procvičení všech kloubních spojení. To vše bylo zakončeno kontemplací na rozprostřených přikrývkách.

3. Cviky hlavou dolů. Nebylo jich tolik, ale zato s delší výdrží. Jednak se často prováděl onen z jógy známý širšásan nebo stoj o hlavě užívající obou dlaní jako podpory, navíc odpočinková poloha byla zpestřena klekem obou kolen na lokte.
4. Technika řeči. Vzhledem k jazykovým těžkostem nebyla zdůrazňována. Nejvíce pozornosti bylo věnováno dechu a hlasu, s využitím několika typů resonancí.
5. Cvičení ve dvojicích. Tato cvičení, velmi oblíbená a vydatná, se skládala ze cviků postřehu a pohotovosti, zvedání, nošení a obratnosti, dále i u nás častá cvičení odporová, při nichž jeden odporuje úsilí druhého a snaží se ho přetáhnout nebo přetlačit.

Nejzajímavější a nejvydatnější byly zápasy a rvačky ve dvojicích, mnohdy už přesahující do sféry psychofyzických cvičení. Feldmanovou specialitou častokrát opakovanou a zdokonalovanou je tzv. německá přetlačovaná. Účelem je dostat obě soupeřova ramena na podlahu, avšak v tempu připomínajícím zpomalený film. Soupeř se tak vlastně při vychýlení protihráče z rovnováhy stává spoluhráčem a pomocníkem, jenž překonává reálnou gravitaci a pomáhá pokračovat v neskutečně zpomalených pohybech. Vyšším stupněm je potom tatáž varianta obohacená o fakt, že vše se děje bez reálného kontaktu dotykem. Další formou rvačky bez tělesného dotyku je jakýsi druh boxu, vylučující použití končetin. Jedná se tedy o rvačku s použitím pouze trupu. Snad nejúnavnější, i když na první pohled nejjednodušší, je odrůda rvačky bez tělesného kontaktu, užívající pouze rukou. Soupeři leží na břiše proti sobě a bojují rukama opřeny a) o lokty, b) o zápěstí, aniž by se vzájemně dotýkali. Nejde o to, kdo zvítězí, jako spíše o vystižení správné reakce na akci protivníka.

B/ Psychofyzická cvičení

Ta v lekcích Petera Feldmana jasně převládala. Většině z nich velmi pomáhalo tajemné, syrové prostředí interiéru nebo zas volné, prosluněné, zelené prostředí exteriéru - parku plného stromů a keřů bizarních tvarů.

1. Hry tříbící postřeh a koncentraci. Sem patří nejelementárnější hry, z nichž mnohé si hrají i děti u nás - např. anglická obdoba hry "Kuba řekl". Ta se dá hrát jak v celé skupině, tak ve dvojicích s tím, že kdo se zmýlí, stává se okamžitě zase vedoucím. Další veselou hrou je házení několika míčů (v našem případě nebyly k dispozici míče, tak se užilo reálných bot) po kruhu a na tlesknutí vedoucího se mění směr. Hru jsme posléze obměnili tím, že mohl tlesknout kdokoli, tedy nejen vedoucí, čímž se nakonec dospělo ke katastrofálnímu zmatku a chaosu.
2. Vnitřní energie. Cvičení utužující a rozvádějící představu obrovského vnitřního zdroje energie, umístěného v oblasti soláru, jakéhosi vnitřního slunce, jehož paprsky pronikající všemi směry vyvolávají život a veškerý pohyb těla. Peter Feldman nás upozornil, že jogíni znají pět takových význačných center, ale že pro potřeby divadla je nejvýhodnější jedno, umístěné právě v těžišti těla.

Ona šířící se energie opouští i sféru našeho organismu a vniká do okolního prostoru. Zajímavé bylo sledovat prolínání a reakce těchto jakýchsi elektrických polí při pohybu prostorem, míjení a střetávání se s ostatními lidmi.

3. Vyplňování prostoru. Do této oblasti spadá řada dokonce celých tříhodinových lekcí, věnovaných pouze tomuto tématu. Člověk je uzavřen v jakési průhledné bublině, jejíž rozměry se prudce, kontrastně mění.

Veselé, i když poněkud povrchní, je skupinové cvičení, kdy jednotlivci po řadě vyhledávají určité výtvarné rozložení vůči stěnám i kolegům. Cvičení dostává stále rychlejší a rychlejší tempo a připomíná pak nejspíše kaleidoskop.

4. Cvičení v kontaktu s partnerem.

a) cvičení důvěry - velmi aktuální a účinné lekce vhodné zvláště pro náš civilizovaný svět, trpící atrofií srdce. Tyto cviky začínají vlastně už od společného prožívání a spolupráce ve dvojicích za určité situace (např. v našem případě společné překonávání odporu, smyšlené husté, lepkavé či kluzké substance, jíž je poznamenán i vzájemný dotyk a dialog).

Nejobvyklejším cvikem důvěry je provádění partnera, jenž má zavřené oči, prostorem, při čemž je mezi námi velmi lehký kontakt konečky prstů obou rukou. Složitější je už běhání a rotování se "slepým" partnerem v prostoru, zatímco on oběma rukama svírá zápěstí

a předloktí naší pravé ruky. Účinná jsou rovněž cvičení, kdy vodíme "nevidomého" kolegu nebezpečným prostorem plným nástrah bez jakéhokoli fyzického kontaktu. Partner jde pouze za vábivým zvukem našeho hlasu.

- b) dialogy - ty mohou být nejrůznějšího charakteru za použití např. jeho mimiky obličeje, obličeje + rukou, obličeje + rukou + půlky těla, obličeje + rukou + celého těla + prostoru. Nejzajímavější byly dialogy vsedě zády k sobě za užití pouze neartikulovaných zvuků nebo pouze tleskání, příp. vyprávění veselého příběhu ťukáním prsty na záda kolegy.
- c) zrcadla - cviků typu zrcadel bylo snad v naší práci nejvíce variací. Zrcadla běžná, zrcadla deformující, zrcadla enormně zvětšující, zrcadla tvořící protiklady (pro každého může však protiklad znamenat něco odlišného - zvedne-li např. partner pravou ruku, můžeme právě tak dobře zvednout nebo stlačit levou ruku, pravou či levou nohu nebo i udělat ještě něco docela jiného, těch možností "protikladů" je prostě spousta. Záleží jen na tom, kterou si vybereme.).
- d) magnety - tyto cviky se prolínají se cviky vnitřní energie. Představa dvou pólů magnetu v různých částech těla, jež na sebe působí jednak v rámci jednoho organismu, jednak s partnerem a partnery navzájem, však též souvisí se cvičeními důvěry. Představte si jeden pól magnetu na čele jednoho člověka, druhý na patě druhého. Pak musí pomáhat jeden druhému, aby vzniklá pozice byla pro oba co nejpohodlnější.
- e) modelování - tato oblast je rovněž značně rozsáhlá. Patří sem hry, v nichž jedinec či dvojice vytváří z imaginární kouzelné hlíny nejrůznější předměty, jež po kruhu posílá dál. I složitější - kdy je vytvářena z hlíny reálná osoba, jež se učí dýchat, mluvit, chodit, spát, jíst, smát se...
- f) základní cvičení zvuk a pohyb - rozsáhlá skupina těchto komplikovaných cvičení je de fakto variací jednoho a téhož prostého cviku - předávání jednoduchých gest spojených se zvukem partnerovi, jenž je zas změněn v jiná. Podstatná přitom není originalita gest a zvuků, ale vlastní proces přeměny, oné metamorfózy převzatého ve vlastní. Zpočátku lze pro přehlednost a konkrétnost použít při tomto cviku hru zvíře - stroj. Bohaté a živelné pohyby zvířat se

mění v uměřené a rytmické pohyby stroje a naopak. Kořeny těchto cviků lze vystopovat už u tak jednoduché hry jako je házení imaginárních míčů, jež se okamžitě mění z lehkého v těžký a naopak.

- g) Stanislavského "magické kdyby" - nejtypičtější cvičení, které jsme několikrát obměňovali, byla představa vlastní ruky, z níž jako z plynového hořáku hoří vzhůru hřející, ale nepálící barevný plamínek. Posléze hořel na vrcholu naší hlavy, pak uprostřed chodidel atd. Zkoumali jsme jej sami, ve dvojicích, i v celých skupinách, každý měl svůj nebo své individuální plamínky rozmístěné v různých částech těla.
- h) skupinová cvičení - tato oblast se prolíná s mnoha jinými oblastmi. Sem musím zahrnout především cvičení polospiritistického rázu, hledající společný rytmus dechu, společný rytmus srdce, v těsném kruhu (každý má ruce na ramenou souseda). Kruh se znenadání začne pohybovat různými směry. Do této oblasti zařazují i cvičení, při nichž se zdánlivě banálně míjejí a potkávají titíž lidé, avšak okolnosti jsou odlišné, jednou se domníváme, že člověk, jež hož míváme, právě opustil nemocnici, právě ho propustili z psychiatrické léčebny, zastává funkci, po které toužíme, skrývá před námi tajemství, my s ním sdílíme životně důležité tajemství, je ztělesněním zla, je svatý atd. Vzrušující na tom je fakt, že tyto domněnky jsou obapolné.

C/ Oblast orientovaná k divákovi

Cviků a etud této třetí oblasti bylo u Petera Feldmana jako šafránu.

1. Jednoduché hry počítající s divákem: např. hra založená na tom, že jedinec si vymyslí určitou činnost v určitém konkrétním prostředí, předvádí ji, a ostatní, až pochopí, o jakou činnost se jedná, se postupně přidávají a pomáhají mu dokreslovat zvolené prostředí.
2. Dvojice vyprávějící příběh - tato situace může mít několik variací, např. jeden pouze vypráví, druhý pouze, ale okamžitě, ilustruje jeho vyprávění příslušnými pohyby, nebo oba postupně navazují, vždy jeden vypráví a zároveň sám si ilustruje pohyby nebo se jedná o společnou pantomimu.
3. Skupinové etudy - ty vyžadují určitou dohodu před vlastním provedením, neprobíhají tedy zcela spontánně. Patří sem etudy na spo-

lečnou manipulaci s jídlem, obecnstvo na fotbale (podstatné je vykreslit přesně atmosféru fotbalového klání).

4. Etudy na daný neutrální text dialogu - dvojice nedělá nic víc a nic méně, než že zasadí neutrální dialog do přesně vykresleného prostředí a situace.

Několik glos ke cvičením, která na mne osobně nejvíc zapůsobila:

Užití cvičení důvěry hned druhý den dopoledne, dříve než jsme se stačili opravdu dobře poznat, vedlo k určitým obranným reakcím "slepců". Zvláště se to projevilo při sprintu a rotování prostorem. Bylo vidět, jak si většina z oněch vláčených prostorem instinktivně kryje hlavu - někteří se zakláněli, jiní ukřývali hlavu mezi ruce. Všeobecně všichni instinktivně brzdili nohama pohyb, někteří se přímo vzpírali. Docházelo pak až k určitým komickým situacím, kdy nebylo vůbec zřetelné, kdo koho vlastně vede.

Velkým zážitkem byla pro mne hra na zrcadla, při níž se na zvuk bubínku střídali vedoucí pohybů. Postupným zrychlováním střídání se naší dvojici podařilo dosáhnout nesmírně zajímavého stavu, kdy už není zřejmé, kdo je autorem pohybu, kdo je kdo, pohyb pouze obapolně vzniká, dvojice se sžíla, splýnula v jedinou bytost. Takové nezvyklé poznání partnera skrze drobnou fyzickou činnost má myslím obrovskou cenu - poznáváme tak bezděčně a prakticky drobné střípky jeho osobnosti - vidíme, co je pro něj důležité, čemu se směje, nad čím truchlí atd. Cenná jsou jistě vůbec veškerá cvičení, při nichž se spolupracuje s partnerem nebo partnery bez jakékoliv verbální dohody, kdy rozumíme jeden druhému, aniž bychom se o tom ujišťovali slovy.

Nové zkušenosti jsem získal ve cvičení trojic, kdy osoby A, B leží vedle sebe a osoba C se fyzicky dotýká osoby B nejrůznějšími způsoby, přičemž osoba A musí vše cítit tak, jakoby sama ležela na místě osoby B. Je to o to zajímavější, že osoba B se snaží být nehnutá jak vosková figurína a nedat na sobě nic znát. Každá ze tří osob v sobě skrývá nesmírně přitažlivé charakteristické rysy. Osoba A je plna rozporu, "kopnout či pohladit", přičemž nic proti reálné osobě B nemá. Osoba B musí maximálně zakrýt jakoukoli bolest či slast a osoba A zas vše intenzívně vychutnat.

Velice mne potěšilo ono až spiritistické odpoledne, kdy se kruh z živých těl dal do krouživého pohybu místností. Je až s podivem, že jsme nebyli už s to to zopakovat znovu stejně úspěšně ani v bazénu místního

koupaliště, ani příští den. Ve vodě by to přece mělo být relativně jednodušší!

Nezapomenutelným zážitkem pro mne bylo jedno slunné dopoledne, které jsme celé věnovali provázení "němých slepců" rozsáhlým parkem. Chodit více jak hodinu bez jakýchkoli zrakových počitků znamenalo vnímat okolí daleko intenzivněji ostatními smysly. Člověk mohl úplně vychutnat chůzi po terénu různých kvalit a sklonů, ohmatávání kůry nejrůznějších stromů, setkávání se s dalšími "slepci". Nikdo by nevěřil, jakou hrůzu člověk zažije, je-li opuštěn svým "vůdcem" a předán ruce patřící úplně "cizímu" člověku. Měl jsem radost, když jsem na závěr procházky po hmatu poznal, že stojím zase u téhož stromu, u něhož jsem obchůzku začínal. Ovšem i "vůdcovství" v sobě skrývá zajímavé rysy. Už vědomí, že je nějaký člověk zcela závislý na naší libovůli, je dvojsečné, - mohou se začít probouzet i skryté známky brutality, které je třeba potlačit.

Nejvíce dojmů mi utkvělo z jednoho odpoledne, jež bylo celé věnováno práci s dechem, zvukem a hlasem - po pociťování průběhu chladného vzduchu dýchacími cestami do plic, jeho ohřátí a opětného výdechu - (vše se dělo se zavřenýma očima vleže na zádech) následovaly představy, že ležíme na mořské pláži a vydechujeme spolu s vlnami příboje, při každém výdechu jsme rovněž vydávali nejrůznější zvuky za použití hlasivek. Podstatou dalšího cvičení bylo buďto kopnutí nebo pohazení zvukem z bodu, umístěného přímo kolmo nad námi na stropě. Následujícím úkolem bylo převyprávět určitý příběh ve své mateřštině tak, že si udržují stále týž rytmus dechu a smím mluvit pouze při výdechu, při začátku nádechu musím přestat (třeba i v půli slova).

Po opětném provedení relaxace se naše pozornost soustředila na zvuky uvnitř, posléze i vně místnosti, jež jsme se snažili v dalším cvičení při výdechu lehce napodobit. Dále jsme (se zavřenýma očima a při udržování stálého rytmu dechu) provedli nasazení hlasu do masky a za neustálé rezonance při každém výdechu jsme se procházeli prostorem tak, abychom jeden do druhého nenarazili. Následující fází bylo naopak vyhledat po zvuku partnera a po hmatu jej prozkoumat. Pak se totéž opakovalo již za úplného ticha (to jest vyhledání nového partnera) a na závěr jsme měli za úkol projít neslyšně prostorem bez jakékoliv srážky. Druhá část odpoledne byla ovlivněna zvuky (znásobených akustickými vlastnostmi sálu) neustále nad námi kroužícího letadla, jež dodávaly cvičením zcela neobvyklou dramatickou zvukovou kulisu. Letadlo přelétávalo snad pouze čtvrt hodinu, ale nám se to zdálo být celou věčností.

Několik poznámek k pedagogickému vystupování Petera Feldmana

Sám Peter Feldman je osobou výrazně introvertní, uzavřenou, tichou a plnou neznámého, lákající k bližšímu zkoumání čehosi tajemně skrytého pod nasazenou maskou nakyslého úsměvu. Během práce však ledová bariéra postupně roztávala a je jen škoda, že lekce nemohly pokračovat alespoň další dva dny. Pak bych myslím mohl prohlásit, že jej znám dobře.

Pouze rozcvíček (warming up) se Peter Feldman účastnil s sebou, neboť to bylo nutné pro názorné předcvičení. Při ostatních cvičeních a etudách stál nehybně stranou a jako tichý, zadumaný, chladný divák sledoval jejich průběh. Až při závěrečných lekcích se dostával skutečně do varu. Vzpomínám si, že až dva dny před koncem výrazně užil bubínku, který neustále nosil s sebou. Bylo to při náročném cvičení tělesných představ. Po krátkém běhu v kroužku jsme si měli na signál lehnout na znak a dostali jsme imaginativní větu, na niž jsme měli reagovat (např. jsi napaden velkým dravým ptákem, drcen a rozmačkáván lisem, vytlačován z obrovské tuby, levá pěst tvého těla se hádá s pravou). Dále následovala skupinová improvizace na téma pláž, jeskyně. Tato prostředí se měla prudce a kontrastně střídát. Peter Feldman byl vyprovokován a stržen tak, že vyskočil ze svého místa a jal se zvukem bubínku dokreslovat probíhající etudu.

Jen v jedné části předposledního odpoledne nám s upřímností svěřil některé své vlastní názory z oblasti divadla a pedagogiky.

Feldman si výslovně nepřál předvádění částí svých lekcí před diváky, ani účast jakýchkoli diváků na svých hodinách.

Co se týče jistých prvků agresivity, jež se při některých cvičeních objevily, Feldman není v zásadě proti, ale myslí si, že agrese je možná jen tam, kde se lidé dobře znají a věří si. Je to rozhodně zdravější než masky vřelosti a tepla na straně jedné a nenávist na druhé (nota bene na tuto "nemoc" zahynula už celá řada uměleckých skupin).

Co Peterovi Feldmanovi nescházelo, byl silný pedagogický cit. Dovedl skutečně citlivě odhadnout okamžitou náladu ve skupině a podle toho zařadit příslušné cviky. Když se při jednom cvičení objevily výše zmíněné prvky agresivity, okamžitě navázal cviky zápasnického charakteru, které obměňoval až do úmoru. Jedna etuda zas byla tak působivá, že několik dívek po jejím provedení dostalo hysterický záchvat, a tak musel od podobných experimentů ustoupit.

Bohužel práce byla poznamenána neustále se zvyšující únavou fyzicky méně zdatných jedinců, takže měla v některých dnech výrazně sestupný charakter. Část skupiny si vymohla v průběhu půldne přestávku na kávu, která zcela ničila kontinuitu cvičení.

Rozdílnost lekcí Petera Feldmana a Chrise Hayese

I když se Chris Hayes zabýval zcela jinou oblastí a kladl jiné požadavky na práci, přece jen se dá najít několik výrazně odlišných pedagogických momentů od práce Petera Feldmana.

1. Oproti nádechu psychoterapeutičnosti metod Petera Feldmana, teatroterapie Chrise Hayese.
2. Oproti pozici nestranného, chladného diváka Petera Feldmana, aktivní spoluúčastník cvičení.
3. Chris Hayes vítá každého diváka.
4. Většinu cvičení provádí jednotlivec či dvojice sama, ostatní přejímají role kritických diváků.
5. Využití techniky - světelných a zvukových efektů, hudby.
6. Časté teoretické diskuse, rozborů a debaty.

ad 1. Řada lidí navštívila TIP 73 jen proto, že v něm hledala možnost, jak prožít 14 dní během prázdnin co možná nejlépe, jak si za těchto 14 dní co nejvíc vyléčit neurotické následky stressů a frustrací. (Na Západě patří zřejmě k dobrým mravům mít svého psychologa, kterému se zaplatí, a člověk pak už může jen pasívně přihlížet, jak je léčen. Je velmi populární trávit každou sobotu a neděli na psychoterapeutickém soustředění psychoanalytického a psychodramatického charakteru, ba co víc, jedná se nejčastěji o skupinovou terapii, tj. léčení skupinou a ve skupině. Společná činnost vyvádí léčené z pasivity a samoty, uspokojuje jejich sebecit a pomáhá tak rekonstruovat jejich osobnost na zdravějším základě.) Peter Feldman sám na toto téma říká: "V současném životě na Západě pociťuje člověk zoufalou potřebu uchovat si smysl pro lidskou společnost, více si uvědomovat lidskost druhých. Divadlo je jednou z oblastí, kde to možné je, neboť divadlo samo o sobě je společenství (ansámblové divadlo); a to je jeden z důvodů proč divadlo (které se před takovými šesti, osmi lety zdálo být tak bezvýznamné, o tolik méně životaschopné než film) se dnes stává

daleko životnější a pro náš život důležitější."

Většina mladých lidí hleděla na lekce Petera Feldmana ne jako na přípravné fáze herecké profese, ale spíše jako na jakousi skupinovou terapii, a podle toho se v hodinách chovala. Zato Chris Hayes hned na začátku našeho prvního setkání řekl: "Divadlo potřebuje diváka. Divákovi vůbec nezáleží na tom, jak se herec cítí, zda mu role supluje lázeňskou katarzi. Hercův základní úkol je sdělit myšlenku, sdělit to, co sdělit má."

Už když vstoupíte do učebny Chrise Hayese, dýchne na vás svět divadla. Učebna je zatemněna, osvětlení dodávají dva reflektory s červenými filtry. Prostorem zní uklidňující reprodukováná hudba.

- ad 2. Chris Hayes se vždy snaží maximálně se zúčastnit cvičení a "rozpumpovává" své žáky k větším výkonům. Nevýhodou je častá povrchnost a pomoc za každou cenu. Například pustí tajemnou hudbu z reproduktoru, jíž se máme nechat unést až do extáze. Sám se pak též v předstírané extázi snaží vstupovat s námi do kontaktu. Přímou však z něj číší rutina a řemeslo, pozná se, že především zkoumá žáky očima pedagoga.
- ad 3. Chris Hayes nezavírá dveře své učebny před žádným návštěvníkem, naopak už od začátku se svou první skupinou připravoval na základě drobných etud ucelenější krátkou dramatickou práci pro pozdější předvedení publiku.
- ad 4. Většinu cvičení Chrise Hayese známe pod zprofanovaným názvem herecké etudy; po každé z nich následuje diskuse a konfrontace názorů diváků se záměry herce, s ohodnocením, do jaké míry byla sdělovaná myšlenka srozumitelná.
- ad 5. V procesu výuky hraje u Chrise Hayese velkou roli technika. Má navodit atmosféru divadla a dokreslovat jednotlivé etudy.
- ad 6. Mnohdy bych posuzoval Chrisovy lekce jako mírně přeteoretizované (i když plně souhlasím s obsáhlými diskusemi o jednotlivých etudách). Možná, že kdybych pod jeho vedením pracoval dále, svůj názor bych změnil. V hodinách na TIPu 73 však předváděl úplnou ekvilibristiku s pojmy forma - obsah. Je možné, že jeho jasná preference obsahu a jeho priority může být na Západě aktuální, revoluční nebo alespoň progresivní tendencí, ale ono i když jen pomocné, striktní oddělení formy od obsahu bylo myslím poněkud scestné a nebezpečné. Podle mého názoru jdou ruku v ruce jak hod-

noty významové, tak hodnoty technické. Dostali jsme například úkol vytvořit kolektivní etudu za použití jednoduché věty jako impulsu k práci: "Upstairs in the orange" (tj. přibližně nahoře v oranžovém nebo nahoře v pomeranči). Měli jsme se dohodnout na stránce obsahové, vypsát veškeré body obsahu (nebo myšlenky, které chceme sdělit) a pak k jednotlivým bodům obsahu na druhý papír uvádět protějšky formy. I když nás Chris ujišťoval, že se jedná jen o pomocný postup, nešla nám práce od ruky a celá etuda se vůbec nepodařila. Bylo to však dáno též tím, že většina přecenila význam pomocné věty, užila jí jako jakéhosi motta k vlastní etudě, ne jako pouhého prvního impulsu, provokace k práci a chtěla takovou drobnou etudou sdělovat příliš obecné, velké myšlenky, k nimž podle předepsaného postupu velmi pracně hledala adekvátní formu.

Podstatné pro mne je, že jak Peter Feldman, tak Chris Hayes splňovali, co si předsevzali v "pre-paperech" nebo ještě lépe, že jsem si o nich udělal vcelku správný obrázek po přečtení "pre-paperů".

Nejvíce si však cením Feldmanových cvičení, jež nás zavedla do sféry komplexních neracionálních zkušeností. Všechno se dalo jemně a nenásilně, v atmosféře hry, že jsme se všichni skutečně cítili jako děti. Forma veselé hry zpřístupňuje cvičení i těm, kdož jsou plni zábran.

Peter Feldman - vynálezce nové metody či eklektik?

Na první pohled by mnohý musel Feldmana nazvat eklektikem nonplu-sultra. Vždyť používá cvičení převzatých přímo od K. S. Stanislavského (např. student se pohybuje prostorem, běhá, skáče, a na úder do bubínku "zmrzne" v konečné pozici, jež ho inspiruje k určité akci). Další cvičení přebírá od bývalých příslušníků MCHATu např. Michaila Čechova (veškerá modelovací cvičení a cvičení kontrastu, vnitřní slunce, jehož paprsky pronikají do ovzduší), inspiruje se ale též u různých metod orientálních (hathajóga, čínské, japonské a indické divadlo atd.). Část jeho výuky (především rozcvičky) až příliš připomíná Grotowského (také zaujímá kladný vztah spíše k "via negativa" než "via positiva", středem "chudého divadla" je herec, "člověk, jenž veřejně pracuje svým tělem" - nejen tato Grotowského definice by se stejně dobře hodila i k Chaikinovu Open Theater, kde Feldman dlouhou dobu pracoval). Určité barokní a mystické prvky výuky Petera Feldmana mají též původ ve spolupráci s Josephem Chaikinem. Vždyť tento Joseph Chaikin ve Village Voice 17. 10. 1968 píše: "Věřím, že nejzazší hodnotou v divadle je konfrontace všech živých těl, shromážděných v divadelním prostoru, se smrtelností, kterou sdílejí:

niterná konfrontace se skutečností, kterou žijeme teď, a nikdy jindy."

Z toho by vyplýval závěr: Peter Feldman je grandiózní epigon. Byl by to však závěr povrchní. Cvičení vskutku mohou být relativně známa studentům, ale obvykle, když říkají: "Tohle není pro nás nové, tohle už známe, proč to máme dělat, ukažte nám něco nového", nemohou to v praxi dokázat perfektním, mistrovským předvedením. Většinou tito lidé znají cvičení velmi povrchně a vyžadují nová cvičení jen proto, aby se jim mohli stejně povrchně naučit. Je to jako když děti požadují od kouzelníka stále nové a nové triky, aby tahal stále další a další králíky z klobouku.

Taková cvičení se dají prozkoumat jen několikadenním i několikaměsíčním opakováním v různých variacích. Nestačí jen znát teoretický popis cvičení, je třeba si je na sobě vyzkoušet. Tady má Peter Feldman velkou pravdu, když říká: "... nejdůležitější věcí, kterou může učitel svým studentům předat, je jeho zkušenost, ne nějaké instrukce ... ale tihle mladí lidé, z nichž mnozí by se rádi stali pedagogy, se chtějí pouze naučit, jak vyučovat novými cvičeními, nikoli pocítit na vlastní kůži zkušenost zkoumání toho, co je skryto uvnitř cvičení."

Při předváděčkách všech skupin mě překvapila právě ona povrchnost, s jakou někteří pedagogové prezentovali svou práci. Možná, že nebyla vina ani tak na jejich straně, jako spíše na straně studentů. Nebo snad jejich práce byla skutečně ve své podstatě nesrozumitelná stranou nečinně stojícím divákům. Takže to nakonec Peter Feldman svým odmítavým gestem vůči jakémukoli zveřejňování své práce se studenty vlastně skoro vyhrál.

TIP 73 O ČIMA LEKTORA

Václav Martinec

Chvála mezní situace

Přijel jsem do Irska s velmi prostým záměrem - chtěl jsem si se svou skupinou hrát. Tak, jak to umějí jen děti. Mám na mysli způsob sebevyjádření, který je vlastní dětem, bez kterého by žádná z dětských her nemohla existovat. Děti o tento způsob výrazu neusilují, nehledají ho, je jim dán. Jinak si hrát nemohou a bez hry nevydrží. Je to tedy vlastnost obecně lidská. Ale jak člověk dospívá a rozvíjí racionální složky své osobnosti, zapomíná si hrát, někdo se dokonce stydí za projevy dětské hravosti. I dospělí herci často raději spřádají složité intelektuální konstrukce a vysvětlují své záměry slovy, než by se vyjádřili přímo a názorně - akcí - tedy řečí divadelní. A tuto divadelní řeč jsem chtěl se svou skupinou hledat. Kromě různých technických cvičení (hlas, rytmus, pohyb, akrobacie, partnerská technika) chtěl jsem praktikovat zvláště cvičení psychofyzická, která jsou zaměřena na vybavování si vzpomínek a jejich vyjádření dramatickou hrou, která umožňuje jistý druh návratu do světa spontánní dětské hravosti. Jsou to:

1. cvičení, která tříbí vnímavost a paměť jednotlivých smyslů;
2. cvičení, která probíhají v atmosféře mezní dramatické situace (tj. v maximálním fyzickém i psychickém napětí), kdy se člověk snaží překonávat meze svých schopností; v takových situacích jakoby člověk sám sebe znovu poznával, uvědomuje si nové, často nepředpokládané rysy své osobnosti;
3. relaxační cvičení, která následují jako fyziologické i dramatické vyvážení předchozího napětí a v nichž se často vybavují zasuté vzpomínky z dětství nebo události z pozdější doby, které se jeví v nových souvislostech s novými významy; to jsou zážitky, které napomáhají rozvoji osobnosti a uvolňují spontánnost zapomenuté nebo neužívané dětské hravosti.

Atmosféra důvěry a přátelství je nezbytným předpokladem k tomu, aby se tato cvičení, v nichž člověk pracuje před zraky ostatních se svými nejniternějšími zážitky, mohla realizovat. Tyto společné zážitky vytvářejí pocit pospolitosti - vědomí skupiny, tedy atmosféru vzájemné

otevřenosti a ta zase vytváří příznivé okolnosti pro další opakování a variace původních cvičení. Můžeme je nazvat hledáním autentického zážitku, hledáním podstaty osobnosti. Pulzování, vzájemné ovlivňování a hledání vztahů individuality a skupiny je typické pro každý divadelní výraz.

Tento soubor cvičení (cvičení smyslových, cvičení aktivity a relaxace v mezní situaci, která se praktikují ve skupině a tak se zároveň vytváří vědomí pospolitosti a dramatický vztah jednotlivce - skupina) vyžaduje od vedoucího velmi citlivou volbu jazykových prostředků, kterými navozuje výchozí situace a pohotovost v reakci na situace vzniklé neočekávaně.

Své lekce pro TIP 73 jsem si připravoval ve francouzštině - v jazyce, který v zásadě ovládám a o kterém organizátoři předpokládali, že bude srozumitelný pro značnou část účastníků. Jejich předpoklad byl však mylný. Když jsem se při první lekci setkal s lidmi, kteří chtěli pracovat v mé skupině, zjistil jsem, že jen dva z nich hovoří francouzsky. A to byl okamžik, kdy začala moje velká mezní dramatická situace, protože z angličtiny, která byla pro všechny účastníky jazykem běžného dorozumění, jsem znal při vstupu na půdu Irské republiky jen několik pozdravů a nápis z konzervy Ham and Eggs.

Rozhodl jsem se situaci nevzdat a pokračovat v práci. Znamenalo to opustit celý soubor psychofyzických cvičení, která jsou pro vedoucího nesmírně náročná právě po stránce jazykové a zaměřit se hlavně na cvičení technická, která je možno zprostředkovat při nejhorším jen pouhým předvedením. Místo složitých dramatických situací, které jsem nebyl schopen vysvětlit, hráli jsme si ty nejjednodušší dětské hry, každý ve svém mateřském jazyce a vzájemně jsme se je učili. V jazycích zdánlivě nesrozumitelných. Ve veškerém čase mimo lekce jsem se začal sverpě učit anglicky. Jenom slova, žádnou gramatiku. Všichni mí noví známí, hlavně členové mé skupiny mi pomáhali a byli ochotni rozumět mé svérázné angličtině. Já projevoval vášnivou touhu dorozumět se s nimi a oni mně se stejným zanícením vycházeli vstříc - snažili se mě pochopit. Poznávali jsme se vzájemně mnohem hlouběji, než jsme byli schopni sdělit slovy.

Po čtrnácti dnech práce jsem si uvědomil, že se nám podařilo uskutečnit záměr, který jsem původně opustil. V naší skupině vznikla divadelní řeč. Řeč akce, řeč vzájemného emotivního sdělení, řeč, prostřednictvím které jsme se vzájemně poznali, řeč, jíž jsme byli schopni posledního den sdělit ostatním: my jsme skupina, která se skládá z různých individualit a hledáme mezi sebou cestu k vzájemnému porozumění.

Cesta, na které jsme tuto divadelní řeč objevili, byla jiná než ta, kterou jsem předpokládal. Nebyla to cesta uměle vytvořené mezní dramatické situace, na podkladě intelektuální a psychologické konstrukce, cesta, na které má vedoucí skupiny svým způsobem výsadní postavení, protože má pravomoc vrhat druhé lidi do nepříjemné mezní situace. Bylo tomu právě naopak - já v roli vedoucího skupiny byl tím, kdo se ocitl jako první ve vrcholně nepříjemné mezní situaci, a ta nebyla vytvořena uměle, nebylo možno ji opustit, říci to prosté "já už nehraju, já už nemůžu". Byla to nepřetržitá čtrnáctidenní situace, ve které jsem začal jednat (jednat ve smyslu životním i dramatickém), ostatní se k mé akci připojili (ve smyslu životním i dramatickém), a to nám umožnilo vytvořit atmosféru vzájemného obohacení a poznání (opět ve smyslu životním i dramatickém).

Chvála jazyka

Ve svém mladickém radikalismu jsem se na lidskou řeč dlouho díval přezíravě. Působnost slov, která jsou součástí dramatického výrazu nespočívá v tom, jaká se zvolí, ale jakým způsobem se říkají. Tuto myšlenku jsem před časem přivedl až do krajnosti. V konkrétní práci jsem se snažil z hereckého projevu úplně vyloučit slova jako nositele sdělení.

Jestliže v životě dorozumění a nedorozumění mezi lidmi vznikají proto, že slovům nepřikládáme jejich pravý význam a posloucháme spíše intonaci sdělení, abychom teprve z ní usoudili, co nám ten druhý člověk chtěl skutečně říci a jaký má k nám vztah, nebylo by tedy možné konkrétní slova nahradit nějakým zvukovým materiálem, který by umožnil přímé citové sdělení podtextu? Mám na mysli abstraktní řeč, složenou z náhodných shluků písmen abecedy. Američané tomuto jazyku říkají giberish, Ivan Vyskočil dětština, recitační studio Šrámkova domu v Sobotce babylonština, já hatmatilka a všechny děti používají ve svých hrách "tajné řeči", aby se nějak oddělily od světa dospělých. V dramatických cvičeních se tento jazyk nesmírně osvědčil. Od chvíle, kdy člověk přijde na chuť náhodnému vyslovování hlásek a slabik, tak jak se volně odvíjejí podle dispozic mluvidel, má naprostou volnost ve vyjadřování. Je zbaven odpovědnosti za to, co konkrétně říká, nemusí se soustřeďovat na výběr slov a větnou stavbu a veškeré své síly může vložit do emotivního vyjádření. Tímto způsobem reprodukováné pohádky, příběhy skutečných životních událostí, nádky i usmiřování, nebo improvizované verše a písně, i když jsou zbaveny konkrétního sémantického obsahu, jsou přesto velmi podstatným svědectvím o povahových rysech a náladách vypravěčů.

V tomto způsobu práce s abstraktním jazykem jsem našel tak přehnané zalíbení, že jsem konkrétní jazyk přezíravě považoval jen za jistou "příležitost, která znepřehledňuje čistý a přímý dramatický výraz". Ve zkouškách, při kterých byla "čeština zakázána", kdy se herci vyjadřovali jen akcí, dokreslenou zvuky - tedy citoslovci a abstraktní řečí - vytvořila se vždy nesmírně tvůrčí atmosféra.

Když se jednalo o mé účasti na TIPu '73, viděl jsem v tom obrovskou příležitost ověřit možnosti abstraktní řeči v okolnostech, kdy by mohla vzniknout jako přirozený důsledek setkání různých národností.

Netušil jsem, že při té příležitosti dostanu nesmírně důraznou lekci o tom, že konkrétní lidská řeč, která má své přesné, s ničím jiným nezaměnitelné výrazy a je schopna vyjadřovat věci s jednoznačností, je nepostradatelným článkem na cestě lidského dorozumění. Ta "důrazná lekce" začala už před odjezdem do Irska, v době, kdy jsem si celý kurs připravoval a o své dosavadní práci více přemýšlel. Uvědomil jsem si, že při zkouškách a lekcích, při kterých byla "čeština zakázána", se vytvořila tvůrčí atmosféra nejen díky tomu, že herci byli nuceni hledat nové, zatím nepoužívané výrazové prostředky, ale také proto, že okolnosti byly přesně vymezeny mým slovním projevem a také proto, že jsem některá pracovní nedorozumění mezi herci hned vyjasňoval logicky jasnou instrukcí. (Zkuste prostřednictvím abstraktní řeči zadat k improvizaci jednoduchý úkol "vyjádřete pohybem a zvukem výbuch sopky" tak, aby ho všichni jednoznačně a rychle pochopili!) Všichni účastníci zkoušky jen zdánlivě zahodili tu příležitost logického a konkrétního jazyka. Oč bylo v jejich projevu více metaforičnosti a přímého emotivního sdělení, o to musely být mé instrukce jednoznačnější a přesnější. A právě tyto instrukce, které vytvářely pro všechny závazný řád lekce a určovaly její průběh, dovolovaly všem užívat volnosti ve sféře abstrakce a nesmyslu.

V Irsku mne pak očekávala řada překvapení a poznání na téma - co je to vlastně lidská řeč, jaké jsou cesty vzájemného dorozumění.

Každý z šesti vedoucích jednotlivých skupin charakterizoval před zahájením TIPu způsob své práce, aby účastníkům usnadnil výběr. Můj pre-paper čili předpapír zněl takto:

Cílem práce mé skupiny je vytvořit divadelní řeč. Práce bude zahrnovat:

1. rozvíjení technických dovedností a poznání nových

- cvičení hlasová
- " pohybová (gymnastika, základy akrobacie, partnerská technika)
- " rytmická
- " na rozvíjení fantazie
- " souhry

2. psychofyzická cvičení zaměřená na

- rozvoj smyslové citlivosti
- poznání vlastního těla
- poznání výrazových možností vlastního těla

3. dětské hry chápané jako elementární dramatické situace

Prostřednictvím takto vytvořené divadelní řeči budeme sdělovat své pocity a zážitky. Vyjadřovat je spontánně prostřednictvím vlastního těla, nikoliv racionálním sdělením. Každý z účastníků se bude při práci vyjadřovat ve své mateřštině.

Kurs bude veden ve francouzštině, ale perfektní znalost francouzštiny není nezbytná.

Do mé skupiny se přihlásili dva Dánové, Finka, Francouzka, dva Němci, dva Irové, čtyři Holanďané a Švédka. Většina z nich ohodnotila své znalosti francouzštiny víc než velkoryse a tak se první společné setkání proměnilo v překladatelské diskusní odpoledne.

Na zahájení první lekce jsem měl připraven tento program:

- rozcvička, kotůly, stojky, hvězdy
- vyjádřete celým tělem, pohybem, zvuky, útržky slov:
 - klaunský smích, pláč
 - klaun nešika
 - klaun muzikant
 - žonglér
 - žongléřské míčky
 - klaunovy šaty
 - provazochodec
 - záchranná síť
 - zakrvácená manéž
 - klec pro lvy

V této sérii úkolů nejde o to vyvolat u diváka iluzi míčků nebo klece, ale postavit herce před úkol, ve kterém si nemůže vypomoci nějakou manýrou. Požadavek vyjádřit nevyjádřitelné (nevyjadřitelné z hlediska popis-

ně realistického, iluzivního divadla) rozvíjí pohybovou i zvukovou fantazii a schopnost ztotožnit se s osudem, který se vymyká rámci osobních zkušeností. Aby cvičení mělo předpokládaný účín, je třeba začínat v hlubokém soustředění, v poměrně ostrém tempu, které vyloučí intelektuální spekulace, a tak se navodí atmosféra spontánnosti, ve které je pak možno zvolnit tempo, aby se tvůrčí fantazie mohla plně rozvinout.

Namísto aby cvičení rychle přecházelo z jednoho tématu na druhé, bylo při každém nově zadaném úkolu třeba překládat z franštiny do angličtiny, pro dva členy skupiny dokonce ještě dále překládat z angličtiny do mateřského jazyka. Tak se zpětně překládalo, zda jsem skutečně chtěl, aby zahráli "zkrvavenou manéž", nejde-li o omyl v překladu, zda jsem nechtěl, aby zahráli "někoho, kdo se v manéži zranil do krve"? A tak se o drobném úkolu, který měl být jen několikavteřinovým střípkem v celé mozaice cvičení, novořilo několik minut, protože v tu chvíli všichni chtěli znát důvod těchto "nesmyslných úkolů". V tomto typu cvičení jde ale především o osobní zkušenost zprostředkovanou tělem a ne intelektem a vysvětlení a úvahy jsou dobré teprve jako záležitost druhotná. Tak cvičení, které mělo trvat čtvrt hodiny se protáhlo na celé odpoledne a krom rozpaků na obou stranách nepřineslo žádný jiný výsledek.

Po této zkoušce jsem více než sto stran svých francouzsky psaných příprav odložil na dno kufru jako věc naprosto nepotřebnou.

Program příštích dnů bylo nutno zjednodušit, změnit proporce ve prospěch technických cvičení, při kterých slovní výklad není nezbytný. Ale otázkou číslo jedna zůstával stále problém vzájemného dorozumění. Při použití překladu většina cvičení ztrácela smysl - nejen tím, že čas potřebný pro překlad by nepřetržitě narušoval rytmus a plynulost vývoje situací, ale také proto, že věcně mluvený překlad by původní větu řečenou s emotivním zabarvením nevyjadřoval rovnocenně. Na mnohé impulsy musí reagovat celá skupina společně a okamžitě, když jde o jistý moment překvapení, nebo když jde o náhlé kontrastní změny v projevu, které mají v účastnících vyvolat vnitřní napětí. Pro všechny tyto případy bylo dorozumění prostřednictvím překladu naprosto nevyhovující. Sepsal jsem si tedy významy (charakteristiky způsobu práce a jednotlivá slova), bez kterých jsem se nemohl druhý den při práci obejít:

- každý jednotlivě, tj. všichni pracují společně na dané téma, každý v okruhu své veřejné samoty jedná a hovoří jen s imaginárními postavami ze světa svých představ

- všichni společně, tj. všichni pracují společně, každý jedná jen s konkrétními partnery, se svými kolegy, kteří se cvičení zúčastňují
- kruhová hra, tj. utvořte kruh, jeden je sólista, ostatní sbor; sólista krátce vyjádří zadané téma, sbor všechny jeho zvuky a pohyby přesně opakuje; v roli sólisty se všichni jeden po druhém vystřídají
 - vyjádří prostřednictvím
 - povaha
 - pohyb
 - nehybnost
 - rychle
 - pomalu
 - silně
 - slabě
 - rytmus
 - k podlaze
 - ke stropu
 - dvojice
 - trojice
 - skupina
 - udělej sochu
 - říkej myšlenky své sochy
 - pokračuj v životě své sochy
 - ticho
 - zavři oči
 - říkej své myšlenky
 - mluv ve svém mateřském jazyce
 - zahrajte si hry svého dětství

Bylo to 25 významů. Nejdříve jsem chtěl každý význam vyjádřit nějakým výrazným pohybem nebo gestem. Když jsem si ale v této gestické řeči určil deset významů, bylo i pro mne samotného už dost obtížné si je zapamatovat. Dalo se předpokládat, že členové mé skupiny by měli s pamatováním ještě větší potíže, čili tento způsob dorozumění opět nesplňoval požadavek jednoznačné a současné informace všech členů skupiny. Tak jsem se rozhodl pro noční kurs angličtiny.

Druhý den ráno jsem se vypravil na lekci vyzbrojen obrovským archem papíru. Francouzka z mé skupiny přeložila do angličtiny první tři významy. Kromě překladu celé charakteristiky způsobu práce jsme na čtvrtky napsali ke každému významu ještě krátké pojmenování. Pro první (každý

jednotlivě) jsem zvolili slovo "everyone", pro druhý (všichni společně) "everybody", a pro třetí (kruhová hra) "circle play". Moje výzbroj spočívala ještě v přibližné znalosti anglické výslovnosti ostatních výrazů z mého seznamu, ze znalosti křestních jmen všech členů skupiny a z bubínku, který byl zdrojem impulsů pro pohybové improvizace ve chvílích, kdy jsem vyčerpал svoji slovní zásobu.

Všech cvičení jsem se zpočátku zúčastňoval jako řadový člen. Bylo jednodušší předvést, jak co myslím, než to komplikovaně vysvětlovat. Například v kruhové hře na téma "vyjádřete svoji povahu" jsem tak měl možnost ovlivňovat průběh hry, aby repetice sboru byly přesné po stránce pohybové, intonační i rytmické, aby sólisté vynalézavěji využívali volného prostoru, času i vlastní fantazie. Jinak by se takové opravy neobešly bez přesného slovního vyjádření a to mi bylo nedostupné.

Když skupina začala pracovat na téma "zahrajte si hry svého dětství" snažil jsem se zapamatovat si pohyby té nejvýraznější; byla to hra Holanďanů. Když křepčení všech vrcholilo, vtrhl jsem mezi ně se zpěvem českých písní a samozvaně jsem je začal učit "Kolo, kolo mlýnský". (Moje jazykové šílenství v té chvíli asi vyvrcholilo, protože jsem po "čtyřech rýnských" zapomněl další text a tak jsem sloku dokončil natmatilkou, abych nevzbudil podezření, že je učím nějakou málo známou českou hru.) Všichni se ke mně připojili. Drobná vysvětlení a opravy jsem říkal česky s výrazným pohybovým doprovodem. Našli zalíbení v této podivně znějící melodické řeči a snažili se napodobovat její zvuky.

Pak jsem česky vyzval Holanďany, aby nás naučili svoji hru. Nerozuměli. Opakoval jsem českou výzvu a doplnil jsem ji pohyby, které jsem si zapamatoval při společné improvizaci na téma dětské hry. Tak se postupně vystřídaly všechny národnosti a všichni se s obrovským uspokojením oslovovali zdánlivě nesrozumitelnými jazyky a s ještě větším uspokojením si v jiných jazycích odpovídali a vzájemně vytvářeli přesvědčivou atmosféru, že si do posledního slůvka bezpečně porozuměli. Bylo to nesmírně radostné babylonské popletení jazyků. Když vezmete jazyky osmi národností, které se setkaly v naší skupině, připojíte k tomu zvuky, kterými jsme se snažili napodobit neznámé nám jazyky, bláznivě radostné dětské žvatlání a hlasová cvičení, která vycházela z jednotlivých hlásek abecedy, když všechny tyto prvky zcela náhodně promísíte, vznikne umělý abstraktní jazyk, který jsme pojmenovali "alphabetic language". Záhy drobnou přesmyčkou dostal název ještě trefnější - "analphabetic language". A tak jsme se čtrnáct dní hrdě nazývali analfabetickým národem, pro který jeho zkušebna byla analfabetickým ostrovem. Za dobu naší

společné práce se z různých našich cvičení, pravidel a zvyklostí vytvořila souvislá analfabetická kultura.

Od chvíle onoho jazykového opojení bylo jasné, že jsme začali existovat jako skupina, ve které je možno překlenout všechny problémy jazykového i lidského dorozumění.

V průběhu dalších dnů jsem si rozšířil slovník o anglické výrazy, které se asi vymykají běžným konverzačním příručkám, ale pro potřebu dramatické práce byly zcela nezbytné:

neandrtálský člověk má hlad Marťan pláče vražda miminko
výbuch sopky vylez mu na záda poslouvej svou vnitřní hudbu
blázen sen náměsíčný respektujte můj rytmus prokurátor
žádá trest smrti koleno zatancuj svůj vztek drž no pevně
za zápěstí spojte se ve dvojicích jako siamská dvojčata oheň
voda pohádka smrad

Během několika dnů vznikla určitá pravidla našeho pracovního dorozumívání.

Složitější dramatické etudy jsem vysvětloval francouzsky a Françoise nebo Irene překládaly větu po větě do angličtiny. Stejným způsobem se hodnotila práce jednotlivců i celé skupiny. V obou těchto případech šlo vlastně o debatu.

Při vlastní práci jsem používal svých tří set anglických slov, bubínku a množství citoslovců. Nejasnosti jsem vysvětloval tak, že jsem se práce sám zúčastnil.

Při cvičeních se nediskutovalo, a tak jedno z organicky vzniklých pravidel bylo to, že se všichni snažili vyjádřit úkol v tom smyslu, v jakém ho pochopili. I kdyby to byl nesmysl, i kdyby naprosto nerozuměli. V tom případě totiž divadelními prostředky vyjadřovali nesmysl nebo zmatenost člověka, který nerozumí a vyhnuli se tak tomu, aby používali prostředků racionální debaty.

V průběhu práce vzniklo častým opakováním několik slov - znaků, slov - symbolů, slov - signálů. Taková slova měla pak kromě svého lexikálního významu ještě další významy, které se k nim vázaly prostřednictvím zážitků při opakování cvičení. Na příklad instrukce - zavřete oči - během několika cvičení dostala širší význam, který bych dnes vyjádřil asi takto: "žijte volně svým vnitřním životem a zveřejňujte veškeré své

asociace, popisujte obrazy, které se vám promítají na sítnici zavřených očí, říkejte všechny myšlenky, které vám táhnou hlavou. Vyjádřete je zvukem a pohybem!"

Je možno novořit o tom, že některá slova vyjadřovala pro členy skupiny kromě svého lexikálního významu také shrnutí dosavadní společné práce - čili jistou tradici našeho mikrosvěta. A to je, myslím, jeden z podstatných rysů živého jazyka, který je nejen nástrojem vzájemného dorozumění, ale zároveň také pamětí určitého společenství.

Za čtrnáct dnů jsem se naučil vážit si jazyka. Jazyka jako obecného dorozumívacího prostředku, ale hlavně své mateřštiny. V nedostatku člověk často poznává cenu věcí. A já započal svá jazyková poznání v bylonu londýnského letiště, kde mě přivaly neznámé anglosaské řeči doslova drtily. Cítil jsem se naprosto ztracený uprostřed perfektně fungujícího, ale lhostejného lidského mraveniště. A tuto opuštěnost jsem pak pociťoval ještě mnohokrát. Obklopení cizím jazykem jsem vnímal jako cosi nepřátelského, co je namířeno proti mně. Tento přehnaný pocit naprosté osamocenosti měl několik příčin

- velké pracovní vypětí a únava
- nepřetržitá nutnost soustředění od probuzení až do usnutí, protože i obyčejný pozdrav a odpověď na tu nejbanálnější otázku vyžadovaly totální mobilizaci mých skrovných jazykových prostředků
- množství nových pracovních poznatků
- nahromaděné dojmy a vědomí, že mi nikdo nerozumí

To všechno mě mučivě tížilo. A v takové situaci stačilo alespoň na pár minut potkat Františka Skřípka - ještě dnes se mi chce napsat ódu na možnost poplkat si ve své mateřštině. Žádné velké mudrování, ale jen volný proud slov, která se odvíjejí sama o sebe, pár vzájemných nahrávek na vtip nebo slovní hříčku, to pokusitelské a nespolečenské - mluvit bez zábran o lidech, kteří vás poslouchají, ale nerozumějí vaší řeči, jen taková nezávazná koupel v neomezených možnostech mateřštiny, to posilující sebevědomí, že existuje na světě alespoň jediný jazyk, který ovládáte s lehkostí jako muzikant svůj nástroj. V Irsku bylo pro mne plkání přímo psychickým dopingem a úlevou. Ale nejde jen o nezávazné povídání. Svým jazykovým obtížím vděčím nakonec za to, že jsem se naučil i v češtině vážit slova, používat je úsporně a v jejich pravém významu.

Omezené jazykové prostředky, se kterými jsem si musel vystačit, mě nutily zjednodušovat jednotlivá cvičení až do těch nejelementárnějších forem a tak jsem lépe pochopil nejzákladnější principy divadelních

výrazových prostředků. Utvrdil jsem se v tom, že hlavním výrazovým prostředkem divadla je akce, ale zároveň jsem si uvědomil, že herec se neobejde ve svém divadelním projevu bez slova, stejně jako člověk v životě.

Děkuji všem, kteří mi tuto nesmírně cennou zkušenost umožnili a zvláště těm, kteří v té tvrdé ale krásné životní situaci byli se mnou a nenechali mě samotného.

MEZINÁRODNÍ organizace amatérů AITA/IATA a její činnost na úseku výchovy	1
František SKŘÍPEK: TIP 73 očima frekventanta	4
Václav MARTINEC: TIP 73 očima lektora	19

Divadelní výchova, roč. 11, č. 1. Bulletin Ústavu pro kulturně výchovnou činnost, odboru zájmové umělecké činnosti, Praha 1, Sněmovní 7. Odpovědná redaktorka Eva MACHKOVÁ. Návrh obálky Jiří Pavlín a Gustav Šeďa. Jazyková korektura Lenka Chlebečková.

Uzávěrka čísla 15. listopadu 1973. 400 výtisků. Cena jednoho čísla 3,-- Kčs, předplatné na celý ročník (4 čísla s přílohami) 12,-- Kčs.

Tisk: Klub pracujících Trutnov

