

VÝZKUMNÝ ÚSTAV DRAMATICKÉ A SCÉNICKÉ TVORBY

DIVADELNÍ FAKULTA
AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

MIMESIS A POIESIS

**Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu
v inscenaci *Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň***

MgA. Eliška Vavříková

Školitel : prof. Jaroslav Vostrý

Praha 2008

1. ÚVOD

2. EXPEDICE

3. TRÉNINK A ZKOUŠENÍ

3.1. Úvod do herecké partitury I.

3.2. Základní elementy tréninku

4. MATERIÁL

4.1. PÍSNĚ

4.1.1. Vesnice na východním Slovensku

4.1.2. Mariana Sadovská

4.1.2.1. Vorobčici - herecká partitura II.

4.2. PRÁCE S INTONACEMI

4.2.1. Paní Mítníková

4.2.2. Runina

4.3. SLOVA

4.3.1. Emigrantské dopisy

4.3.2. Jednoduchá odpověď

4.3.2.1. Prostitutky - herecká partitura III.

4.3.3. Ostatní texty

4.4. VIZUÁLNÍ MATERIÁL

4.4.1. Fotografie z expedice

4.4.1.1. Manželé Priganzovi

4.4.1.2. Hana Priganzová - herecká partitura IV.

4.4.1.3. Julia Ondrušáková

4.4.2. Emigrace

4.4.2.1. Topič

4.4.2.2. Ellis Island

4.4.3. Svěcení jara (Ikony)

4.4.4. Zdochýňanie ovce

4.5. SCÉNOGRAFIE

5. CESTA K HERECKÉ POSTAVĚ

6. ZÁVĚR

1. ÚVOD

V této disertační práci popisuji způsob vzniku inscenace divadelního studia Farma v jeskyni *Sclavi / Emigrantova Píseň*.

Na počátku byl etnoscénologický výzkum v oblastech východního Slovenska, poznávání cizí rusínské kultury a zaznamenávání audio-vizuálního materiálu. Primárně nebyl důležitý záznam, i když během zkoušení byl nepostradatelný i právě proto, že byl autentický, se všemi chybami, kterých se například nahrávaný zpěvák dopustil, ale vnímání a sdílení přítomného momentu z hlediska přímé tělesné účasti a uplatnění vnitřně hmatového vnímání. Každý hledal vlastní postup, jak si dané momenty zapamatovat, jak je zaznamenat.

Materiál z expedice - písně, příběhy, emigrantské dopisy, fotografie, knihy, videa - jsme nejprve roztrídili. Nejen dramaturg s režisérem, ale i herci studovali přivezený materiál a podávali o něm stručnou zprávu. Režisér udělal konečný výběr opět za účasti herců, kteří nebyli jen pasivními příjemci něčeho předem připraveného, ale spolupodíleli se na vzniku inscenace od samého začátku.

Vybraný materiál jsme zkoumali pomocí napodobení - 'mimesis'. To se stalo výchozím bodem k vlastnímu tvořivému procesu 'poiesis', využitím komplexního zážitku vnitřně hmatového vnímání, tj. tělesné zkušenosti: zrak, sluch, vnitřní hmat. Nejednalo se nám primárně o napodobení ve smyslu podobnosti, ale o tělesné osvojení materiálu, které nás přiblížilo k jeho podstatě. Napodobované jsme nepředváděli, ale zkoumali a rozvíjeli. Ve chvíli, kdy jsme přesně a se všemi detaily zopakovali např. píseň, aniž bychom museli přemýšlet, jak ji technicky zazpívat, mohli jsme na sebe nechat působit vztahy mezi jednotlivými tóny, rytmus. Napodobená píseň vytvořila odezvu v těle a motivaci, co by se mohlo stát dál. Tento proces nám otevřel dveře k tvořivé přeměně ('poiesis'). Herec tuto přeměnu sledoval a fixoval do 'herecké partitury'.

Paralelně s výzkumem nespécifických scénických projevů se vyvíjel herecký trénink. Zde bylo předmětem zkoumání vlastní tělo (tedy i hlas).

2. EXPEDICE

V běžném životě vnímáme vnější chování (nespécifické scénické projevy) bezděčně a podle O. Zicha je herec pro toto vnímání přirozeně nadán. Na výpravách do cizích kultur toto vnímání posouváme do roviny vědomé. Naším

cílem nebyl etnografický průzkum a sbírání faktů, ale pátrali jsme po starých kulturních formách, po tom, s čím se v běžném životě v Praze, ale i v jiných městech lze jen stěží potkat. Etnikum jsme nezkoumali jako celek, ale skrze konkrétní lidi a vlastní zkušenost, kterou jsme rozvíjeli později na zkušebně.

Ze slov jsme zachytili údaje, ale z chování, z toho jak ti lidé uchopovali hrníček nebo seděli na pohovce, jakou měli barvu hlasu a tempo řeči, jsme vnímali hlouběji skryté věci. Společné zážitky z výpravy stmelily skupinu a ovlivnily vznik inscenace.

Součástí této kapitoly je i deník z expedice a stručné údaje o Rusínech.

3. TRÉNINK A ZKOUŠENÍ

Trénink Farmy v jeskyni je místem, kde se herec může setkat s jinou výzvou než při studiu tvořivého úkolu a kde se snaží o spontánní bytostné vyjádření vnitřních procesů prostřednictvím tělesné artikulace. Nejde však o ustálení hotových estetických forem a prvků vyjádření, ale o rozvíjení citlivosti smyslů, reaktivity, o permanentní pokusy odstranit mentální i fyzické limity, o vývoj společné techniky těla a hlasu. Podstatou tréninku je naučit se reagovat na přítomný moment, zlepšování dovedností je jakoby vedlejším produktem.

Součástí tréninku je i jeho příprava a vedení, kterých se herci aktivně účastní s režisérem. Herec je přirozeně vyzýván k sebereflexi i k reflexi celé skupiny. Učí se časově rozvrhnout aktivity na více dní, stimulovat sebe i skupinu. Trénink se tak stává samostatnou tvůrčí složkou hereckého umění.

Herecký trénink projektu *Sclavi* navázal na trénink projektu *Lorca*. Zároveň se vyvinula úplně nová cvičení. Snažili jsme neoddělovat pohybový trénink od hlasového, tvorbu od tréninku, ale naopak všechny složky propojovat. Klíčem ke sladění skupiny a rozvržení všech aktivit byl rytmus, který měl později vliv na společné vnímání a vedení rytmu představení.

3.1. ÚVOD DO HERECKÉ PARTITURY I.

Herecká partitura je v chápání Farmy v jeskyni strukturovaný sled vnitřních a vnějších impulsů, které vytvářejí hereckou akci. Vnější podoba akce bývá přesně formálně zachycená, stejně tak i vztah mezi impulsem a vnějším

vyjádřením. Vnější impulsem je například akce partnera, hlas, zvuk, pohyb scénografie, světelná změna, prostor, povrch podlahy, kostým...; vnitřním impulsem jsou vyvolávané smyslové vjemy způsobující vnitřní hnutí.

Podnětem k vytvoření partitury je všechno, co herec tvořivě zpracuje do akce (píseň, intonace, text, fotografie, kostým...). Pro kreativního herce se i sled protahovacích cvičení může stát impulsem k vytvoření akce.

3.2. ZÁKLADNÍ ELEMENTY TRÉNINKU

V této kapitole popisují jednotlivá cvičení, která lze rozdělit do několika skupin.

Individuálně skupinová cvičení - 'uzemnění', 'segmentace', 'individuální trénink'. V první fázi cvičení je herec jakoby sám se svým tělem a prostřednictvím cvičení své tělo zkoumá, v další fázi zkoumá vztah k prostoru a k partnerovi a nakonec přechází ke komunikaci s jedním či více partnery. Komunikace probíhá beze slov, herec musí naslouchat partnerovi a tzv. ho číst tělem, reagovat na něj a odpovídat mu. Forma komunikace je určena cvičením.

'Uzemnění' je základním principem tréninku Farmy v jeskyni a vytváří specifický tonus herců. Být tzv. uzemněný znamená cítit centrum energie v pánevní oblasti. Herec posílá (stlačuje) energii přes rozkročené a pokrčené nohy do země a využívá přitom svou váhu. Energie proudí i v opačném směru nahoru přes páteř, která je uvolněná a prodyšná. Dochází tak k působení dvou protikladných vertikálních sil. V pohybujiícím se těle působí protikladné síly i v horizontále. Síly vycházející z centra přirozeně vytvářejí napětí, zakládají jakýsi vnitřní zápas, a dávají pocit rozpínajícího se těla, aniž by byl herec přepjatý. Tělo je připraveno k akci.

Partnerská cvičení - práce se stěnou, 'vyvažování', 'leader a slave'. Cvičení nelze provádět bez partnera. Partnerem je v tomto případě i stěna. 'Leader a slave': jeden z partnerů je leader - ten, který vede, a druhý slave - ten, který následuje, a to vždy a pouze prostřednictvím fyzického kontaktu. Slave musí na leadra bez váhání reagovat při zachování základních pravidel: nepřerušit kontakt a linii pohybu, nezatěžovat partnera vlastní vahou. Vedení si mezi sebou nečekaně předávají. Změna vedení musí být jasná a partneři mezi sebou o vedení nebojují. Herec se tak učí být otevřený vůči změně, která může přijít kdykoliv, není fixovaný na to být jen veden nebo vést. Partner, který je

vedený, se přirozeně dostává do neobvyklých tělesně tvarových situací, které jsou pro něj neznámé a neběžné. V naprosté oddanosti vůči leadrovi však tyto situace přijímá a přechází přes ně. Překračuje nejen limity svého těla, ale pěstuje tím i způsob, jak se vnitřně otevřít partnerovi.

Hlasový trénink – Mariana Sadovská nás učila techniku východního zpěvu podobnou rusínské, kdy se využívá především hlavových rezonátorů s oporou v bránici. Zde se věnuji jednotlivým cvičením na rozezvučení masky, otevření tónu, zvětšení dechové kapacity atd.

Rytmická cvičení a 'ikony' - Rytmickou artikulaci se učíme vnímat a vytvářet v rámci každého tréninku. Rytmus napomáhá zapamatovat si určitý vnitřní stav a dokonce ho může i vyvolat. Pracujeme s rytmem vytleskávaným, vydupávaným, vyráženým dechem, artikulovaným tělem. 'Ikony' byl specifický trénink vytvořený z pozic tanečnicků z Nižinského choreografie *Svěcení jara*.

Improvizace - Z improvizací vznikla většina 'hereckých partitur'. Materiálem byly písně, intonace, příběhy, fotografie a vyjadřovacími prostředky byly většinou elementy tréninku ('ikony', 'individuální trénink', 'segmentace').

Součástí tréninku i zkoušení je individuální příprava, ve které jsou zahrnuty dlouhodobé i krátkodobé úkoly herce, jejichž individuální rozvíjení ve společném tréninku by skupinu brzdilo. V rámci individuální přípravy si herec posouvá vlastní limity nebo pracuje na tom, co je potřebné se naučit ve vztahu k novým úkolům.

Proces tréninku je pronikání dovnitř, do těla a vstupování do jiné, nepoznané reality. Herec by se měl dobře vedeným tréninkem zbavovat vlastních tělesných i myšlenkových kliše a předsudků, měl by se stávat celistvějším, flexibilnějším a spontánnějším. Tréninkem se snažíme zjemnit smysly a probudit je k vnímání co nejjemnějších detailů. Smysly ve cvičeních zaměňujeme a představujeme si například, že oči jsou jakoby v chodidlech. Nejde nám ale o to, aby oči byly "jakoby" v chodidlech, ale aby se chodidla doopravdy dívala a komunikovala. Za různé části těla zaměňujeme i uši a ústa.

Sluch jsme používali i k tvarování pohybu. Viliam nás instruoval, abychom poslouchali, jak pohyb zní a jaké zvuky, vibrace vydává naše tělo. Vibrace jsme vysílali do prostoru, odráželi je ode zdí, rozprostírali do podlahy. Cítění prostoru jsme posouvali do vědomé roviny.

Každá zkouška - trénink se nesla v jiném rytmickém proudu, nezávislém na individuálním biorytmu zúčastněných. Podle energie, která vládla na

zkušebně, jsme se vrhali na stěnu, zpívali písně nebo pokračovali v 'individuálním tréninku'. Opakovali jsme 'ikony' a vydupávali rytmické struktury ze Stravinského *Svěcení jara* nebo rusínských písní, přecházeli jsme na partnerské improvizace. Nebyla žádná hranice mezi tím, co je a není dovoleno. Museli jsme však dodržovat několik zásad: nenechat tzv. spadnout energii, a bylo-li to nutné, zkoušet i přes únavu; koncentraci zaměřit na situaci, na partnera, na detail cvičení, ale nikdy na sebe prezentaci; verbálně nevysvětlovat, co bychom chtěli udělat či změnit, ale jednat; za vším hledat intenci.

4. MATERIÁL

Materiál, který jsme z expedice přivezli, je převážně zvukový (písně a intonace). Dále jsou to dopisy psané z Ameriky na Slovensko a obráceně, fotografie z expedice, *Svěcení jara* (hudba I. Stravinského a choreografie V. Nižinského), vizuální materiály a texty související s tématem emigrace, scénografie.

4.1. PÍSNĚ

4.1.1. VESNICE NA VÝCHODNÍM SLOVENSKU

Na expedici jsme se potkali především s hudební kulturou Rusínů, která si uchránila až 300 let staré písně. Významné životní okamžiky Rusínů jsou dodnes doprovázeny zpěvem, a to v mnohem větší míře, než je tomu zvykem u běžného vesnického člověka, natož u městského. Každá z těch písní má svůj příběh, své místo původu a interpreta. Je obrazem lidí, kteří ji stvořili a zpívali.

Cit pro hudbu se u Rusínů přirozeně rozvíjel po celý život a je pro ně přirozeným prostředkem komunikace a prvkem spojení v kolektiv. Písní sdílejí momentální radost i bolest, ale ani prožitek bolesti není destruktivní. Naopak je konstruktivní, protože emoci tvarují pomocí písně do estetické podoby.

Písně jsem rozdělila podle míst, kde jsme se s nimi potkali poprvé. Většinou to bylo i místo jejich původu. Popisuji, za jakých okolností jsme se s tou kterou písní seznámili a jak jsme s ní pracovali na zkušebně. U některých písní je možné si poslechnout a srovnat původní verzi s verzí ze zkoušky a z představení.

K nejzásadnějšímu setkání došlo ve vesnici **Jarabina**. Tam jsme potkali zpěvačky Annu, Danu a Hanu Derevjanikovy. Jejich zpěv jsme díky vibračním pocítili tělesně. Nahráli jsme přes dvacet písní: milostné, drátenické, balady, vystěhovalecké, ukolébavky, erotické, svatební, trávnické. Ve vystěhovaleckých písních jsme se poprvé střetli s tématem emigrace.

4.1.2. MARIANA SADOVSKÁ

V této kapitole popisují spolupráci se zpěvačkou Marianou Sadovskou, která vedla pro projekt *Sclavi* hlasový trénink a společně s Viliamem se podílela na harmonizaci a hudební dramaturgii. Rusínské ženy zpívaly často na sílu. Mariana nás učila jak sílu nepoužívat, abychom o hlas nepřišli, jak tón otevřít a rozprostřít do prostoru, jak docílit typické sytosti a barevnosti hlasu rusínských zpěvů. Ke každé písni našla jiný klíč k uchopení, takže jsme je dostali snadno do těla. Přinesla také několik písní z rodné Ukrajiny.

4.1.2.1. Vorobčici - herecká partitura II.

Mým úkolem bylo osvojit si prostřednictvím partitury vytvořené z elementů 'individuálního tréninku' píseň *Oj letili vorobčici* (tělem bez použití hlasu). Musela jsem udržet zároveň rytmus původní partitury a rozdílný rytmus písně. Režisér motivoval rezonanční kvalitu pohybu a zároveň hledal spojitost a plynulost mezi jednotlivými částmi pohybu. Tím, že jsem zpívala píseň v pohybu, docházelo k montáži obou úrovní. V partituře *Vorobčici* se nakonec sešlo několik rovin: struktura z individuálního tréninku, píseň *Oj letili vorobčici* a smích, který byl režisérem přidán až po několika reprízách.

Nejpodstatnější při montážním vrstvení, které se děje paralelně, je neztrácet v mysli a v těle ani jednu ze složek (smích, zpěv, pohybovou partituru), protože jejich koexistence zhušťuje výsledný výraz. Při rozvíjení partitury se výraz rozvětňuje víc dovnitř než navenek.

4.2. PRÁCE S INTONACEMI

4.2.1. PANÍ MÍTNÍKOVÁ

V této kapitole popisují setkání s paní Mítníkovou a její (nespecificky) scénický projev. Melodie, rytmus, barva hlasu a špatná výslovnost spoluvytvářely silný, vnitřně hmatový vjem. Projev paní Mítníkové srovnávám s projevem hereckým a popisují proces napodobení intonace. Význam slov byl upozaděn a v tvořivém procesu se intonace stala pohybem a jednáním. Použití intonace v situacích.

Přípravu intonace srovnávám s učením se textu role. Podtextem intonace byla představa, akce, rytmus, pocit, melodie, a to samé zprostředkují divákovi. Komunikace mezi jevištěm a hledištěm pak probíhá na jiné než znakové úrovni a záleží na schopnosti diváka na takovýto způsob sdělování přistoupit, otevřít se mu. Znamená to také smíření s faktem, že ne všemu porozumí, ale postačí mu, že to cítí.

4.2.2. RUNINA

První nahrávka na minidisk pochází z hospody ve vesnici Runina. V této kapitole popisují začlenění se do místní komunity a způsob, jak jsme s nahrávkou pracovali na zkušebně. Z nahrávky jsme vybírali intonace a z nich jsme vytvořili společnou zvukovou koláž k situaci 'Hospoda'. Vytvořili jsme nejen zvukovou atmosféru hospody, ale intonacemi jsme zároveň vyprávěli vlastní příběh.

4.3. SLOVA

"Slova se v inscenaci vyskytují nepravidelně a uplatňují se víc ve zvukové než významové kvalitě. Někdy slova rostou z písně nebo vytvářejí kontrapunkt akce. Zaznívají v ukrajinštině, rusínštině, slovenštině, východoslovenském dialektu a češtině a nemusí jim být vždy rozumět. Jsou to především citace z dopisů a promluv anonymních vystěhovalců – často i citace intonační."¹

¹ Z obalu CD *Sclavi / Emigrantova píseň*.

4.3.1. EMIGRANTSKÉ DOPISY

Emigrantské dopisy jsme objevili až na druhé expedici u pana Lazoríka. Forma dopisů se velmi často opakovala, protože existovala dobová norma, jak je psát. Většinou byly psané bez háčeků a čárek, bez interpunkce a velkých písmen na začátku věty, jednotlivá slova byla často spojená v celek. K pochopení významů slov pomáhalo, když jsme četli dopisy nahlas. Zvuk jednotlivých hlásek, jež napsaná nedávala žádný smysl, nám často odhalil správný význam slova.

Psaný projev směřuje k objektivitě a ke čtení znaků a významů. Čtenář potřebuje velmi silnou imaginaci, aby na něj text zapůsobil, interpretuje si významy a představuje si je. Představuje si i zvuk slov, která bez hudební linky nemohou existovat, i když obsahově něco znamenají. I při čtení textu v duchu je nemožné jakoby neslyšet zvuk slov. Originální rukopis emigrantských dopisů (vizuál) sdružený s prozodickou stránkou, tak "apeluje na vnitřně hmatové vnímání ještě důrazněji: zatímco vizuální vnímání je spojeno s odpovídajícím odstupem a vytváří tak předpoklady k oddělení objektu a subjektu (tj. vnímaného a vnímajícího), zvuk nám vniká přímo do ucha", v případě čtení je představa zvuku v nás, "a nemůžeme se mu bránit zavřením očí nebo odvrácením pohledu..." (Vostrý, 2008).

Každého zaujalo na dopisech něco jiného. **Příběh, grafika, rytmická** nebo **zvuková stránka**, a další zvláštnosti, jako anglicko-slovenské novotvary nebo stará zapomenutá slova. Róbert Nižník se při práci na herecké partituře inspiroval tvarem písma. Vnímá, "jak" je dopis napsaný, ne "co" je v něm napsané. V první fázi procesu se písmem stal. Prostřednictvím tvarů a dynamiky písma, které ztělesnil, se podvědomě přiblížil k pisatelovi a jeho sdělení, k jeho vnitřnímu hnutí, jež ho přimělo dopis napsat.

Jeden z dopisů se vymykal tím, že byl napsaný s háčky a často se v něm opakovala slova se souhláskami š a č. Když jsem četla dopis nahlas, rytmus slov a měkké souhlásky se ukázaly silným zvukovým vjemem. Vybrané pasáže jsem kombinovala s intonacemi paní Mítníkové. V obou případech byl význam slov potlačen ve prospěch prozodie. Souvztahem intonace paní Mítníkové s dopisem jsem si vytvořila způsob mluvy, který je charakteristický pro mou postavu.

4.3.2. JEDNODUCHÁ OPOVĚĎ

Jednoduchá odpověď je název dokumentu Borise Chykulaje o ukrajinském exodu. V dokumentu nás zasáhla zpověď ukrajinské prostitutky, která přesvědčuje nejen reportéra, ale i samu sebe, že její práce "není špinavá", ale "umývat záchody a podlahy" je špinavá práce, že má "krásné věci", že "vydělal tolik", kolik reportér nevydělá ani za pět let atd. Na konci rozhovoru se však dozvídáme, že na ni čekají doma děti, ke kterým se chce vrátit. V této kapitole je popsáno, jak jsme zpracovali originál dialogu do situace 'Prostitutky'.

4.3.2.1. Prostitutky - herecká partitura III.

V této kapitole popisují vznik herecké partitury, jejímž prvotním inspiračním zdrojem byla fotografie. Na základě této fotografie jsem vytvořila hereckou partituru, skrze niž jsem komunikovala s Majou. Vybrané momenty jsme zafixovaly a každá jsme si z nich vytvořila vlastní příběh, který se později stal součástí situace 'Prostitutky'. Partitura, která byla původně rozehraná v celém prostoru, byla omezena na leh na zemi. Proslov prostitutky byl až poslední instancí.

4.3.3. OSTATNÍ TEXTY

Novela Karla Čapka *Hordubal* se objevila na zkušebně až po půl roce zkoušení. Dodala příběh a postavy. Další texty sloužily především jako inspirační četba k tématu emigrace.

4.4. VIZUÁLNÍ MATERIÁL

Fotografie, kresby, malby, rukopisy a videa, tedy materiál vizuální, jsem rozdělila do čtyř kapitol: Expedice (fotografie lidí z expedice), Emigrace, Svěcení jara (choreografie V. Nižinského, hudba I. Stravinského), Zdochyňanie ovce. Vizuální materiál jsme opět napodobovali a zkoumali vlastním tělem.

4.4.1. FOTOTGRAFIE Z EXPEDICE

4.4.1.1. Manželé Priganzovi

4.4.1.2. Hana Priganzová - herecká partitura IV.

Předmětem těchto kapitol je setkání s manžely Priganzovými a napodobování jejich tělesného výrazu na základě fotografií.

Prvním krokem je vnější napodobení. Druhým krokem je vnitřní naslouchání a hledání přechodů z jedné pozice do druhé. Třetím je hledání pohybu, který vyfotografované pozici mohl předcházet, a který následovat. (Nejde však o logickou dedukci, ale čekání na impuls z těla. Ztělesnění vnějšího výrazu vyvolává vnitřní odezvy, které následně zase vnější výraz mění. Tvůrčí myšlenkové pochody se tak stávají vědomými až následkem vlastního fyzického jednání.) Za čtvrté jsme hledali chůzi a nakonec každodenní činnosti fotografovaných osob. Činnosti jsme rozehráli v prostoru a začali komunikovat s partnerem. Z vybraných momentů každodenních činností jsme vytvořili 'hereckou partituru'.

Opakovaným napodobováním, nasloucháním materiálu a improvizací se na partituru nabalují nové a nové emoce a s nimi i nové pohyby a tvary. V partituře, která se nakonec uplatní v představení, zůstávají "viditelné" jen některé z nich, ale latentně jsou přítomny všechny ostatní. Výsledek je bohatší o prožitky, které se v herci během práce navrstvily.

4.4.2. EMIGRACE

4.4.2.1. Topič

4.4.2.2 Ellis Island

V kapitole Topič popisují, jak fotografie dělníků pracujících v kotelně lodi ovlivnila držení těla v několika situacích inscenace a stala se jedním z tělesných symbolů představení. V postoji topiče se střetává tíha nákladu, který nese, i odpor vůči němu, můžeme v něm spatřovat i bojovníka čekajícího na příležitost k útoku či obraně. Topič je dělník stejně jako my ve scéně 'Prostitutky' představujeme gastarbeitery.

Z ostrova Ellis Island jsou fotografie emigrantů, procházející kontrolou imigračních úředníků. Na základě těchto fotografií jsme improvizovali.

4.4.3. SVĚCENÍ JARA

Paralelně s rusínskou tematikou emigrace jsme se zabývali i životem V. Nižinského (byl to Slovan i emigrant). Později jsme tuto tematiku opustili, ale studiem Nižinského jsme se dostali k hudbě I. Stravinského a k rekonstrukci původní choreografie *Svěcení jara*. Matejovým úkolem bylo z rekonstrukce vybrat choreografické prvky a napodobit je. Pojmenovaly jsme je 'ikony' a začlenili do tréninku. S ikonami jsme improvizovali a citujeme je v situaci 'Mezi svými'. V kapitole popisují též práci s rytmem. Uchvátily nás nepředvídatelné akcenty a jakási zemitost, což jsou ostatně prvky vlastní naší práci s tělem.

4.4.4. ZDOCHYŇANIE OVCE

Dalším materiálem byly osobní fotografie a videonahrávky. Kromě dalších jsme zpracovali rituální tanec 'Zdochýňanie ovce'.

4.5. SCÉNOGRAFIE

Kostýmy jsme povětšinou vybrali z šatů, přivezených scénografkou Barborou Erniholdovou z východního Slovenska. Hlavním prvkem scénografie je prázdný prostor a hliníková maringotka. S maringotkou jsme nejprve improvizovali a zjišťovali její možnosti. Maringotka nebo její části se přeměnily v hudební nástroj, vagón plný emigrantů, hospodu, dům, prostřený stůl, svatební kočár atd. Technické ovládnutí maringotky bylo na prvním místě, potom bylo možné akci s maringotkou rytmicky rozfázovat a motivovat tak, aby se z manipulace s maringotkou stalo jednání.

5. CESTA K HERECKÉ POSTAVĚ

V této kapitole popisují, jak jsme se dostali k postavám díky příběhu Hordubala, jak jsem vlastně žádnou postavu neměla a odvozovala jsem ji od toho, co se dělo kolem mne: od hereckých partitur, akcí partnerů, od toho, jak jsem se postupně sžívala s jejich příběhy, které jako bych dotvářela a dopomáhala k jejich uskutečnění. Pozorovat a nebýt zpozorována, vědět o

každém šustnutí na scéně, komentování situací z vnějšího pohledu, spikleneckví, soustředění na rytmus, tón, dynamiku atd., to vše předurčovalo mé jednání, chůzi, gesta, pohledy. Jinak jsem si počínala v situaci, kdy jsem byla omezená přesným rytmem nohou, než v situaci, kdy se nohy mohou pohybovat nahodile. Nebyla jsem zodpovědná jen za svůj výstup, ale i za následující, za to, jakou jsem svým kolegům zanechala v prostoru energii. Dějala jsem pomyslný most mezi situacemi nebo mezi jednotlivými partnery. Mentálně jsem se podílela na situacích, i když jsem byla uvnitř maringotky a nebylo mě vidět.

6. ZÁVĚR

Od etnoscénologického výzkumu k inscenaci

Od napodobení k tvorbě

V projektu *Sclavi* nebylo dopředu určeno nic. Nedostali jsme žádný text ani role, nebyly nám ukázány kostýmy ani návrh scény, neexistovaly postavy. První čtenou zkouškou pro nás byla expedice na východní Slovensko. Vnímání nespécifických scénických projevů jsme posunuli do vědomé roviny: celé tělo bylo v jakémisi pohotovostním režimu.

Poznávání cizího směřovalo k tomu, abychom je pochopili, sblížili se s místními lidmi a přizpůsobili se jejich zvyklostem: nebylo možné bez snahy být na chvíli součástí jejich osudů, tedy bez empatických schopností, které jsou pro hercovu práci nepostradatelné. Etnikum jsme nezkoumali jako celek, ale na osudech jednotlivců, přímou cestou zkušenosti, kterou nám předávali.

Zdá se, že staré písně, a to samozřejmě nejen v kultuře Rusínů, sloužily k ulevení bolesti, k rozvinutí a tvarování silné emoce do estetické podoby. Nepříjemné zážitky se tak stávaly snesitelnějšími a radostnější se naopak násobily.

Nespécifický scénický materiál jsme zkoumali prostřednictvím herectví a přicházeli na to, co hýbe člověkem a jak to souvisí s tělem. První krok k osvojení materiálu jsme učinili na expedici, kde šlo vlastně o přiblížení, druhým krokem bylo jeho utřídění, zpracování a prozkoumání "u stolu". Teprve po selekci materiálů jsme přistoupili k třetímu kroku, a to k jeho prozkoumání na vlastním těle – napodobením. Prostřednictvím napodobení jsme se dostávali k jádru materiálu.

Schopnost zapamatovat si vnitřně hmatové vjemy podvědomě rozvíjí herecký trénink, a to četností nevšedních tělesných prožitků (často dezautomatizací pohybu). Zkoumání vlastního těla prostřednictvím hereckých cvičení tak mělo zásadní vliv na vznik inscenace a na vývoj herců, kteří se učili vést a strukturovat osobní trénink, ale i trénink skupiny.

Tréninkem nevytváříme estetické formy vyjadřování, ale rozvíjíme plasticitu těla a schopnost vyjádřit, resp. rozvinout vnitřní impulsy prostřednictvím tělesné artikulace emocionálního procesu.

Herecká partitura činí výsledné hercovo jednání a výraz nenáhodným. Při práci s partiturou se využívá principu montáže, kdy se kombinuje několik různých partitur dohromady. Pro herce je podstatné neztratit v těle a v mysli ani jednu z nich, ačkoliv se vzájemně mohou negovat. Jejich společné trvání zhušťuje výsledný výraz.

Nikdo z nás herců netušil, jak velkou či malou úlohu bude v inscenaci 'hrát'. Až po půl roce Viliam s Janou Pilátovou pustili na zkušebnu příběh Čapkova *Hordubala*. Prvotní tedy byl výzkum, jehož herecké rozvíjení se rovnalo společné práci na inscenaci. Objevovali jsme příběhy emigrantů ne podle hotových konceptů a klišé, ale hereckým výzkumem emigrantských dopisů, písní a dalších nespécificky scénických projevů. Nešlo však jen o emigranty, ale především o Rusíny a jejich osudy zde a teď. Při napodobování jejich projevů jsme se angažováním vlastní tělové zkušenosti i fantazie dostávali k pochopení „archetypálních“ zdrojů těchto projevů a jejich tvůrčí rozvíjení pro nás znamenalo objevování jejich obecnějšího smyslu.

MIMESIS AND POIESIS

**From the ethno-scenic research to acting in the performance of
Farm in the Cave - *Sclavi* / *The Song of an Emigrant***

AUTOREPORT

1. INTRODUCTION

The aim of this thesis is to describe the development of the performance *Slavi - The Song of an Emigrant*.

At the beginning we organized an ethnologic research in the east Slovakia region to meet the then unknown Ruthenian culture and record audio visual material. The recordings were not our principal goal though they proved very valuable while rehearsing later on. The true authenticity of the recordings, all sorts of mistakes that the singers made, directly sharing the moments and applying the inner touch perception proved to be essential. Each of us was looking for our own way of remembering or recording those moments.

At first we had to sort out the collected material - songs, stories, letters, photos, books, videos. Both dramaturgist with director and the actors were studying the material and were referring to the others. The director made the final choice but again with the help of the actors, who were not just passively accepting something prepared, but rather were actively creating the performance from the very beginning.

We were examining the chosen material through imitation - 'mimesis'. That became the starting point for the creative process itself - 'poiesis' - process of using the complex experience of inner touch perception: sight, hearing and inner touch. We did not mean imitation as being similar but rather as the corporal assumption of the material and thus we were able to get closer to its substance. The imitated materials were not presented but rather explored and developed. When we were able to repeat for example a song automatically with all the details and without any thinking, than we could follow the impression induced by the relation between the separate tones and rhythm.

The imitated song evoked a vibration in the body and motivation to further development. This process opened up the way for creative adaptation ('poiesis'). An actor was following this adaptation and fixed it into an actor's score. Together with the research of the non-specific scenic expressions we developed the actor's training. We were focusing on our own bodies (voice included) exploration.

2. EXPEDITION

In the ordinary life, we perceive behaviour of the others (non-specific scenic expressions) unwillingly, and, according to O. Zich, actors are naturally talented for such perception. When exploring other cultures, we shift the perception into the conscious level. Our goal was not an ethnographic research and data gathering. We were rather searching for old cultural forms, things that are indeed hard to meet in cities. We did not explore the ethnicity as a unity, but through understanding to particular fates and our own experiences, which were later cultivated during rehearsing.

This chapter also includes the diary of the expedition as well as brief information about Ruthenians.

3. ACTOR'S TRAINING AND REHEARSALS

During the training of Farm in the Cave, actor can meet different challenges than while working on a creative task. While training, we are trying to express the essentially spontaneous inner processes by body articulation. It's not the aim to fix finished aesthetic forms and features of expressions. We are trying: to develop the susceptibility of the senses, to get rid of mental and physical limits, to develop the common body and voice techniques. The substance of the training is to be able to react to a present moment. Improvement of skills is a 'side effect' of this process.

Part of the training consists also in its preparation and leading it; both, actors and director take part in it. Actors are naturally challenged to self-reflection and reflection of the whole group. They are learning to lay out the amount of activities into longer period, stimulate themselves as well as the others. Thus the training becomes an independent component of the acting art. The actor's training for the Sclavi project followed the training of the Lorca project. At the same time completely new exercises were developed.

We were trying not to separate the body and voice training, and creation from training, too but connect all the components together. The key factor of harmonization of all activities within group was the rhythm, which later influenced the common perception, and also the rhythm of the performance.

3.1. ACTOR'S SCORE

The score, as we understand it in Farm in the Cave, is a structured stream of inner as well as outer impulses, which create the dramatic action. The outer form is usually precisely fixed, as well as the relation between the inner impulse and its outer expression. The outer impulse is, for example, an action of a partner, voice, sound, movement, stage set, light change, space, floor surface, costume... The inner impulse might be represented by a sensual percept evoking an inner movement. The impulse to create can be anything that actor transforms into an action (song, intonation, text, photos, costume...). A creative actor can transform even a stretching exercise sequence.

3.2. BASIC ELEMENTS OF THE TRAINING

Different exercises, used in our training, can be divided into several groups.

Individual - group exercises - 'grounding', 'segmentation', 'individual training'. In the first phase an actor is sort of alone with his body and is exploring it through exercise. In the next step he explores the relation to the space and a partner finally shifting towards communication with one or more partners. The communication is wordless and the actor must listen to the partner and so-called read him/her with the body, react and answer. The form of communication is given by the exercise.

Partner exercises - 'working with the wall', 'balance' and 'leader and slave'. Those exercises are impossible to do without a partner. The wall can be a partner as well.

Voice training - Mariana Sadovska was teaching us eastern singing techniques, which are similar to the Ruthenian ones. It mainly uses the head resonators and diaphragmatic support. Here, I am focusing on practises to vibrate the facial mask, open the tone, improve the breath capacity etc.

Rhythmical exercises and 'Icons' - We are learning to perceive and create the rhythmical articulation during each training. The rhythm helps to remember particular inner state or it can even evoke it. We work with stamped, breathed out or body articulated rhythm. The Icons represent a special training

created from the positions of the dancers in Nijinsky's choreography of Rite of Spring.

Improvisation - In improvisation we discovered most of the actor's scores. Material included songs, intonations, stories and photos. To transform and express them, we used elements of training (Icons, individual training, segmentation).

The training included individual work as well. During that time, the actors worked on long or short-term tasks, which would slow down the company if worked on together. In the individual preparation, the actors push their own limits or work on things necessary to master in new tasks.

The process of training involves entering into the body as into the new, unknown reality. Within a well lead training, actors should get rid of their personal body and mind clichés. They should become more integral, flexible and spontaneous. We are aiming to sharpen our senses, make them ready to perceive the smallest details. During the exercises we exchange the senses; we, for example, imagine the eyes to be on our feet. We do not want to pretend having eyes on our feet, but to achieve that we do indeed look and communicate through our feet. We were trying to put our mouths and ears to different parts of the body as well.

We were also using the hearing to shape a movement. Viliam (the director) was instructing us to listen to the sounds and vibrations of movements or our bodies. We were sending the vibrations into the space, rebounding them from the walls and spreading them on the floor. We were shifting the perception of the space into the conscious level.

Each rehearsal was carried out in different rhythm, independent on the individual biorhythms of the participants. According to the energy that was present in the rehearsal space, we were throwing ourselves against the walls, singing songs or developing the 'individual training'. We were repeating 'Icons', stamping the rhythmical structures from Rite of Spring or Ruthenian songs, moving to partner improvisations. There were no borders as for what is or is not allowed. Nevertheless, we had to obey a few rules: not to let the energy fall down, and, if it was necessary, to work being tired. We focussed on the situation, partner or detail in an exercise, but not on self-presentation. We never explained verbally, what we would like to change or do, but act and find an intention in everything.

4. THE MATERIAL

The material brought from the expeditions is primary audio (songs and intonations). Then there were letters written from USA to Slovakia and vice versa, photos from the expedition, The Rite of Spring (Stravinsky's music and Nijinsky's choreography), visual material and texts connected to the topic of emigration, stage design etc.

4.1. THE SONGS

4.1.2. VILLAGES OF EASTERN SLOVAKIA

During our expeditions, we mainly met the music culture of the Ruthenians, who kept songs sometimes 300 years old. The important moments of their life are always accompanied by singing, by far more than is common for an ordinary villagers or even city inhabitants. Each of those songs has its own story, its place of origin and the exponent. It is the picture of the people who created it and were singing it.

The Ruthenian's sensibility to music was naturally developing all their lives, and is a natural way of communication and element of connecting the community. They share both, joy and pain, through the songs, what makes the pain sharing not destructive. It is rather constructive way, because, thanks to songs, they can shape the emotions into an aesthetic form.

I divided the songs according to the places, where we met them for the first time. Usually it was a place of their origin. I am describing, under which circumstances we met the particular song, and how did we work on it during the rehearsing. Some songs are given in more versions (original, rehearsal, performance form), so it is possible to evaluate the difference between particular versions.

The most fundamental meeting took place in the village called **Jarabina**, where we met singers Anna, Dana and Hana Derevjanikovy. We could even feel their singing through the vibrations. We recorded over twenty songs: love songs, tinker songs, ballads, emigrant songs, lullabies, erotic songs, wedding songs, and haymaking songs. In the emigrant songs, we met the topic of emigration.

4.1.2. MARIANA SADOVSKA

In this chapter I am describing the cooperation with the singer Mariana Sadovska, who was leading the voice training of the Sclavi project, and, together with Viliam, made the harmonization and musical dramaturgy. The Ruthenian women were often singing with a lot of force. Mariana was teaching us to use the force, while not losing the voice, to open the tone and spread it in the space, how to reach the colour and satiety typical for the Ruthenian singing. She was able to find a simple key to each song, and thus made it possible for us to embody the songs. She also shared with us some songs from her native Ukraine.

4.1.2.1. VOROBČICI - ACTOR'S SCORE II.

My task was to acquire the song *Oj letili vorobčici* by making actor's score based on individual training (just by body, without the voice). I had to keep the rhythm of the original actor's score concurrently with the rhythm of the song. The director was motivating the resonance quality of the movement, and at the same time was looking for the connections and fluency between the separate parts of the movement. According to singing a song by movement, both levels created montage. In the score *Vorobčici*, we finally mixed several levels: the structure from the individual training, the song *Oj letili vorobčici*, and laughter added after few re-runs.

The most important feature, while assembling different layers, is to keep all the components in the mind and body at the same time (laughter, singing, movement score). The coexistence of all condenses the final expression. When developing the actor's score, the expression is developing more inward then out.

4.2. WORKING WITH INTONATIONS

4.2.1. MRS. MÍTNÍKOVÁ

In this chapter, I am describing the meeting with Mrs. Mítníková and her (non-specific) scenic expression. The melody, rhythm, voice colour and incorrect articulation together created a very strong inner touch percept. I am comparing the utterance of Mrs. Mítníková with the dramatic expression, and I am

describing the process of imitating her intonation. In the creative process, the meaning of the words faded into the background, and the just the intonation was transformed into the movement and action.

I am comparing the preparation of the intonation with learning a dramatic text. The subtext of the intonation was an image, action, rhythm, feeling, melody, and we are trying to mediate the same to the audience. The communication between stage and auditorium happens on a different level than the language of signs. It depends on each of spectators, if they are able to open to such a way communication and to accept it. It also means to put up with the fact that they won't understand everything but rather feel it.

4.2.2. RUNINA

The first record comes from a pub in a village Runina. This chapter describes our integration in the local community, and our work with the record during rehearsing. The record served for selection of the intonations to create a collective sound collage for the 'Pub' scene. We not only created pub atmosphere, but also at the same time, the intonations told their own stories.

4.3. WORDS

"Words appear irregularly and rather than meaning they convey sound quality. Sometimes the words stem from a song or create the action counterpoint. They are heard in Ukrainian, Ruthenian, Slovakian, East Slovakian dialect, and Czech, and they need not be audible. They are predominantly quotations - often intonation quotations, form letters and dialogues of anonymous emigrants."¹

4.3.1. EMIGRANTS' LETTERS

We discovered emigrants' letters at Mr. Lazorík during our second expedition. The letters form often repeated, because there existed a period norm

¹ From the CD Sclavi cover / The Song of an Emigrant

how to write them. They often lacked wedges and accents, there was no punctuation, nor capitalization, and words were frequently compounded. To understand the meaning of the words reading aloud helped. Each individual sound, although senseless when written, gave often meaning when uttered.

Written text leads to objectivity and to reading symbols and meanings. To be impressed by a text, the reader needs strong imagination to interpret meanings, and to visualize them. The reader imagines the word sounds, which can not exist without musical link, even though their content carries some meaning. It is virtually impossible not to hear the word sound while reading it. Original handwritings of emigrant letters (visual) combined with the prosodic aspect "appeals to internal haptic perception even more: while visual perception is connected with certain distance and creates thus presumptions for differentiation of object and subject (i.e. sensed and sentient), the sound enters directly our ear"; in case of reading the idea of sound is already inside us, "and we can not defend by closing our eyes or looking the other way..." (Vostrý, 2008).

Everyone was interested in different aspects of the letters - the **story**, **graphics**, **rhythm**, **sound** or other peculiarities such as English-Slovak neologisms, or historical and forgotten words. While working on his actor's score, Róbert Nižník was inspired by the shape of letters. He focused on "how" the letter is written rather than "what" it comprises. In the first phase he became the writing. Via the shapes and dynamics of the writing he embodied, he unconsciously neared its writer and its message, to the inner force, which had made the author write it.

One of the letters was exceptionally written using wedges and often-repeated words with consonants š and č. When read aloud, the word rhythm and soft consonants showed strong audio perception. I combined chosen fragments with the intonations of Mrs. Mítníková. Conjunction of Mrs. Mítníková intonation with the letter by the way created the specific speech of my character. The word meaning was in both cases suppressed in favour of prosody.

4.3.2. SIMPLE ANSWER

Simple Answer is the title of a documentary film about Ukrainian exodus by Boris Chykulaj. The documentary contains a striking confession of a Ukrainian prostitute, who convinces both, the reporter and herself, that her job is "not dirty," but wiping floors and toilets is; that she owns "beautiful things"; that she has "earned so much" that the reporter cannot make within five years, etc. At the end we learn that she has children waiting for her at home and she wants to see them. This chapter deals with our realization of the original dialogue into the 'Prostitute' scene.

4.3.2.1. Prostitutes, Actor's Score III.

This chapter describes the creation of an actor's score, whose primary inspiration was taken from a photograph. Based on the photo I created the actor's score used to communicate with Maja. We chosen and fixed certain moments that created our own story, later a part of the 'Prostitute' scene. The score, originally acted in the whole space, was limited to lying on the floor. The 'Prostitute' speech was the last stage.

4.3.3. OTHER TEXTS

Hordubal, a novel by Karel Čapek, appeared five months after our rehearsals beginning. It provided stories and characters. Other texts primarily served as a source of inspiration to the topics of emigration.

4.4. VISUAL MATERIAL

Photographs, drawings, paintings, manuscripts and videos, all visual material, I have divided into four chapters: Expedition (photographs of people on expeditions), Emigration, Rite of Spring (V. Nijinsky choreography, I. Stravinsky

music), Zdochyňanie ovce. The visual material was mimicked and explored by our bodies.

4.4.1. EXPEDITION

4.4.1.1. The Priganz

4.4.1.2. Actor's Score III.

The subject of the following chapters is meeting the Priganz, a husband and wife, and mimicking their physical expression based on the photographs.

The first step is external imitation. The second is inner listening and seeking the transitions from one position to another. The third is searching the movements, which might have preceded and succeeded the photographed posture (Rather than a logical deduction, it is a waiting for a body impulse. The embodiment of external expression invokes inner echoes, which consequently change the external expression. Creative trains of thought become conscious due to the actual physical action). The fourth step was exploration of walk and everyday routines of the photographed persons. We acted out their activities and began to communicate with the partner. From selected everyday activities we composed the actor's score.

Repeating imitation, listening to materials and improvisation brings to the score new emotions, and thus new movements and shapes. Only some of them remain "visible" in the final score used in performance, but even the unused ones are, however, latently present in the final score. The actor's impressions, experienced through the working process, greatly enrich the result.

4.4.2. EMIGRATION

4.4.2.1. Stoker

4.4.2.2 Ellis Island

The Stoker chapter describes how a photograph of stokehold workers affected body postures in several play scenes and became one of the physical symbols of the performance. The stoker posture represents the load weight he bears, and the resistance against it; it may embody a fighter waiting for an

attack or defence. The stoker is a worker like, us representing gastarbeiters in the 'prostitute' scene.

The pictures of emigrants passing the immigration check on Ellis Island were used for our improvisation.

4.4.3. RITE OF SPRING

In parallel to Ruthenian topics, we also explored the life of V. Nijinsky (both Slav and emigrant). Later on, we left the topic of V. Nijinsky, while became interested by the music of I. Stravinsky and by reconstruction of the original *Rite of Spring* choreography. The task of Matej was to select the choreography elements from reconstruction and copy them. They were named 'icons' and became part of our training. We used 'icons' for improvisation, and we quoted them in the scene 'Among our own'. This chapter also describes the work with rhythm. We were grasped by unexpected accents and certain earthiness, which are also elements of our own bodywork.

4.5.4. ZDOCHYŇANIE OVCE [Perishing of a Sheep]

The following materials were personal photographs and videos. Among many we worked up a ritual dance 'Zdochýňanie ovce.' [Perishing of a Sheep]

4.5. STAGE DESIGN

Costumes, put together by stage designer Barbora Erniholdova, were obtained by gift or purchase in Eastern Slovakia. The main stage element is empty space and an aluminium car. At first, we experimented with the car exploring all its possibilities. The car and its parts turned into a musical instrument, a wagon full of emigrants, pub, house, laid table, wedding carriage etc. We primarily managed the car technically, and then we rhythmically phased and motivated the acting with it.

5. THE WAY TO THE CHARACTER

The chapter informs, how we created the characters according to the *Hordubal* story; how I was missing the character, and had to derive it from my surrounding actions, namely from: actor's scores, partner actions, from my gradual familiarization with their stories, which I read into and help them realized, to observe and not be observed, to know about all on the stage, to comment on the scenes from the outside perspective, conspiracy, concentration on rhythm, tone, dynamics, etc. These all things predestined my acting, walk, gestures, looks. I acted differently, when I was limited with the exact feet rhythm than in the situation, when my feet might move freely. I was responsible not only for my performance, but also for the energy I left on the stage for my colleagues. I laid an imaginary bridge between situations or individual partners. I collaborated mentally on situations, even though I was in the caravan and not visible.

6. CONCLUSION

From Ethno-scenic Research to Performance

From Imitation to Creation

In the project *SCLAVI*, nothing was planned in advance. We did not receive any text, any parts, neither costumes nor stage design was known, and there were no characters given. The first rehearsal was our first expedition to Eastern Slovakia. Understanding the unspecific stage elements was moved to our consciousness: the whole body was in certain stand-by mode.

The learning of unknown leads us to understand, brings us closer with the local people and adapts us to their habits: without effort, without emphatic abilities - so crucial for actor's work, it would not be possible to become a part of their fates. We did not explore the ethnicity as a whole, but through individual fates, the straightforward way of experience, which they passed on to us.

Old songs seem, not only in the Ruthenian culture, to serve to ease the pain, to evolve and shape strong emotions into an aesthetic form. Unpleasant experience thus became more bearable and more cheerful.

The unspecific scenic material was explored via acting, and we learned what moves man and what is its relation to the body. The first step to master the material was on the expedition, which was in fact its approaching; the second step was sorting, processing, and exploring "at a table". After the

material selection we realized the third step, which meant exploring the material by our own bodies - via imitation we reached the material core. Actor's training subconsciously improves the ability to remember inner haptic perception thanks to frequency of uncommon body experiences (often connected with the movement deautomatization). Exploring our own bodies via acting exercises had a fundamental impact on the performance creation and personal improvement of the actors, who were learning to manage and structure their personal and group training.

The training creates no aesthetic means of expression, but develops body plasticity and ability to express internal impulses via physical articulation of emotional process.

Actor's score makes performer's acting and expression non-accidental. Working with the score uses montage principles - combining several scores together. The important for actor is to keep still in both, his mind and the body, all scores, even though they might be contradictory or even negating each other. Their mutual being enhances the final expressions.

None of us actors anticipated how major or minor role we will 'play' in the performance. Half a year later Viliam and Jana Pilátová let the *Hordubal* story by Čapek enter the rehearsals. The research was thus primary, and its development by actors' means was equal to the work on the performance. We explored the emigrant stories without ready concepts or clichés, but via acting research of emigrants' letters, songs and other unspecific scenic expressions. Not only the emigrants mattered, mostly it was Ruthenians and their fates, here and now. By imitating their expressions we engaged our physical experience and fantasy to achieve understanding the archetypal sources of these expressions, and their creative development meant for us exploring their more general meaning.