

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

TEORIE A PRAXE DIVADELNÍ TVORBY

DISERTAČNÍ PRÁCE

VÝSKUM A JEHO APLIKÁCIA V PRAXI

Význam etnického výskumu v hereckej tvorbe a jeho aplikácia do metodických postupov vo výučbe hereckej pohybovej výchovy

Mgr. art. Anna Kršiaková

Vedoucí práce: doc. Eva Kröschlová

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2010

OBSAH

0 Úvod	2
1 Stáž vo Farme v jeskyni	4
1.1 Pohybový tréning pred expedíciou.....	4
1.2 Pohybový tréning po expedícii.....	7
1.3 Hlasový tréning pred expedíciou.....	7
1.4 Hlasový tréning po expedícii.....	8
1.5 Typy a herecká partitúra.....	8
1.6 Expedície Farmy v jeskyni.....	10
1.7 I. expedícia Brazília 2008.....	10
1.8 II. expedícia Brazília 2008 – 2009.....	10
2 Výučba hereckej pohybovej výchovy	11
2.1 Pôsobenie na Akadémii umení v Banskej Bystrici.....	12
2.2 I. ročník.....	12
2.3 II. ročník.....	13
2.4 III. ročník.....	14
3 Záver	15

0 Úvod

Predkladaná dizertačná práca pozostáva z dvoch hlavných častí. Prvá pojednáva o tvorbe a práci medzinárodného divadelného štúdia Farma v jeskyni, pôsobiaceho v hlavnom meste Českej republiky, v Prahe. Ďalej o expedíciách, ktoré ovplyvnili vznik predstavenia *Divadlo* a vysvetľuje tvorbu hereckých partitúr, ktoré vznikali na základe telesnej skúsenosti hercov a ich komplexných zážitkov nielen priamo v teréne, ale aj štúdiom, získaných obrazových a zvukových materiálov.

Práca v divadelnom štúdiu je úzko spojená s tréningom, o ktorom pojednávajú prvé podkapitoly dizertačnej práce. Patrí sem tréning pohybový, rozdelený na tréning pred expedíciou a po nej, a tréning hlasový, taktiež rozdelený do dvoch častí.

V samostatnej podkapitole, *Typy a herecká partitúra*, rozoberám na konkrétnych príkladoch tvorbu divadelného štúdia, a približujem vznik špecifického divadelného jazyka z improvizácií, alebo z konkrétnych situácií pretransformovaných do fyzického prejavu v predstavení *Divadlo*.

V ďalšej podkapitole je čitateľ oboznámený so základnými miestami a pojmami týkajúcich sa dvoch expedícií v Brazílii v rokoch 2008 a 2009. Informácie sa týkajú nielen brazílskych karnevalových foriem a brazílskych dramatických tancov, z ktorých divadelné štúdio najviac čerpalo pri vytváraní inscenácie, ale opisuje aj stretnutia s ľuďmi, ktorí nás oboznamovali s danou problematikou.

Druhá časť práce približuje vplyv poznatkov získaných v divadelnom štúdiu Farma v jeskyni, ako aj iných inšpiračných zdrojov na výučbu hereckej pohybovej výchovy na Akadémii umení v Banskej Bystrici.

V tejto časti sa snažím porovnať osobné skúsenosti, ktoré som získala pri vyučovaní poslucháčov herectva, s vlastnou praktickou skúsenosťou profesionálneho herca vo Farme v jeskyni. Mojim cieľom je dospieť k optimálnemu procesu rozvoja hereckého psychosomatického aparátu na základe cvičení a metodológie doc. I. Pavlitovej, u ktorej som pôsobila ako asistentka pri výučbe pohybovej hereckej výchovy a vlastnej metódy, vypracovanej na základe skúseností práce s telom a hlasom v divadelnom štúdiu.

Je nutné však povedať, že päť rokov nie je dostačujúci čas pre pedagogickú prax, a cesta, ktorú som touto prácou zahájila, bude pokračovať

dalej, a postupne budem objavovať množstvo nových spôsobov, ako aplikovať skúsenosti hereckého pohybového vyjadrenia do metódy výučby javiskového pohybu.

1 Stáž vo Farme v jeskyni

Prvá časť dizertačnej práce opisuje tréning v divadelnom štúdiu Farma v jeskyni ako základnú povinnosť, ktorú musí zvládnuť každý člen štúdia. Podobne aj ja, ako nová stážistka, musela som prejsť základným tréningom, ktorý je v práci opísaný ako pohybový tréning pred expedíciou. Opisujem, ako sa stal pre mňa tréning osobným *talizmanom*, ktorý ma zbavuje zlých návykov, alebo ich pretvára na návyky potrebné, použiteľné. Tréning nemôže byť pohodlný. Ide skôr o proces vzdávania sa, ako prinášania. Koncentrujem sa bez emócií na svoje telo, analyzujem každý pohyb a vyhodnocujem, kde mám ešte rezervy. Jedná sa o *via negativa*¹ J. Grotowského, na ktorej nachádzam svoje bloky, negatívne návyky a snažím sa ich vedome odstraňovať.

Kapitola *Pohybový tréning pred expedíciou* zahŕňa nasledujúce podkapitoly: *Rozohriatie tela, Individuálne cvičenia, Partnerské cvičenia, Rytmické cvičenia, Akrobacia, Bábky a Vtáčiky*.

1.1 Pohybový tréning pred expedíciou

Rozohriatie tela² - Na začiatku každého tréningu si herec jednoduchými cvikmi, ktoré si vyberie podľa vlastnej potreby, ponaťahuje svaly, čím docielí rozohriatie celého tela. Herec rozpína svoje telo v priestore horizontálne aj vertikálne a uvedomuje si protiťah. Pritom sa snaží dosahovať *luxusnú rovnováhu* (vratkú, nekaždodennú) a zotrvať v nej čo najdlhšie. *Táto nebežná rovnováha vyžaduje väčšiu fyzickú námahu. A práve toto mimoriadne úsilie rozširuje telesné napätie takým spôsobom, že sa aktér rozžije skôr, než začne*

¹ Grotowski J.: Divadlo a rituál, Kalligram, spol. s. r. o., Bratislava 1999

² Pomenovanie rozohriatie sa zhoduje s pomenovaním v dizertačnej práci Mimesis a poiesis, Elišky Vavříkovéj, keďže v divadelnom štúdiu Farma v jeskyni sa na označenie zložiek tréningu používa jednotná terminológia. Rovnako platí aj pre pomenovanie segmentácia, individuálne cvičenia, uzemnenie, individuálny tréning, partnerské cvičenia, vyvažovanie, *leader and slave* a rytmické cvičenia.

niečo vyjadrovať.³ Do tejto kapitoly patrí aj **uvolňovanie chrbtice a segmentácia**⁴.

Pojem segmentácia označuje presné a vedomé oddelenie jednotlivých častí tela a ich pohyb. Až keď je herec schopný zvládnuť izolovaný pohyb konkrétnej časti tela (hlava, hrud', rameno, panva) a cíti, že zvyšok je uvoľnený a pripravený nasledovať impulzy vychádzajúce z hýbajúcej sa časti, presunie svoju pozornosť do priestoru a začne ho skúmať. Energia nakumulovaná v segmentovanej časti, vychádzajúca z centra (panvy) prúdi ako cez lievik (*trysku*) do priestoru. Herec sa začína hýbať v priestore a pohyb sa stáva celotelovým. Herec môže vykonávať segmentáciu individuálne, alebo v komunikácii s jedným, alebo viacerými partnermi.

Individuálne cvičenia - Medzi individuálne cvičenia, ktoré sú súčasťou spoločných tréningov, patrí **uzemnenie a individuálny tréning**.

Pri uzemnení je herec v neustálom a vedomom kontakte so zemou, aby z nej mohol nabrať energiu na *lietanie*. Centrum energie sa nachádza v panvovej oblasti. Používa vlastnú váhu, ktorou sa *zakoreňuje* do podložky. Taktiež využíva aj energiu prúdiacu cez chrbticu smerom nahor, ktorú používa na odľahčenie a odraz.

Individuálny tréning rozvíja nielen schopnosť kontrolovať dráhu pohybu tela, vzdialenosť ťažiska od podložky a schopnosť kedykoľvek a v akejkoľvek pozícii zastaviť, či vrátiť vybraný element späť, ale aj slúži na uvedomenie si presného začiatku a konca pohybu a jeho fázovania. Cvičenie sa postupne zrýchľuje, a po jeho základnom zvládnutí prichádza na rad *flow* (prúd).

V oboch cvičeniach je dôležité uvedomiť si pôsobenie vždy protichodných síl, ktoré vytvárajú v hercovom tele prirodzené napätie.

Partnerské cvičenia - Partnerské cvičenia zvyčajne nasledujú po individuálnom rozohratí celého tela. Medzi ne patrí **vyvažovanie a leader and slave** (vodca a otrok).

Pri vyvažovaní si herec uvedomuje rozloženie svojej i partnerovej váhy, identifikuje svoje centrum, a získava schopnosť prispôbiť sa pohybu svojho partnera.

³ Savarese N., Barba E.: Slovník divadelní antropologie, O skrytém umění herců, Divadelní ústav Praha 2000, 73 s.

⁴ Cvičenie inšpirované tréningom Ryszarda Cieślaka, herca a spolupracovníka J. Grotowského

Na začiatku cvičenia *Leader and slave* sa partneri vzájomne dotknú konkrétnou časťou svojho tela a snažia sa do seba *ponoriť*. Následne jeden z nich začne viesť oboch do priestoru. Vedený partner sa musí okamžite prispôbovať rytmickým aj dynamickým zmenám, priestorovým zmenám, ako aj partnerovmu tempu a polohe. Keďže partnerovo cítenie všetkých spomenutých zložiek je úplne iné, herec sa začína zbavovať vlastného stereotypu, a nachádza nové rytmické a dynamické možnosti pohybového prevedenia. V cvičení sa treba zámerne vyhnúť vedeniu partnera rukami. Treba hľadať nové a iné pohybové výrazové prostriedky.

V oboch cvičeniach slúži ako partner aj podložka a stena.

Rytmické cvičenia – *Rythmus je doslova určitým spôsobom plynutia a herec, alebo tanečník je ten, kto vie tesať čas. Konkrétne: rozrezáva čas do rytmizovaného tvaru rozpínaním, alebo sťahovaním svojich akcií.*⁵

Akrobacia – Počas tréningu sa venujeme nielen individuálnej, ale aj partnerskej akrobacii. Akrobacia pestuje v hercovi odvahu, ale aj koncentráciu, pohybovú koordináciu v priestore, silu, rýchlosť, zvýšenú reaktivitu a sebaovládanie. V divadelnom štúdiu rozvíjame všetky spomínané zložky pomocou rôznych druhov **skokov**, cvičení na **rovnováhu** a cvičeniami **release** (uvoľnenie), ktoré v pojmosloví Farmy v jeskyni znamená rôzne výskoky na partnera.

Bábky – V predstavení *Divadlo* získali dôležité poslanie aj bábkky. V rámci **tréningu bábky** sleduje herec všetky pohybové možnosti vybranej marionety, a snaží sa dostať do tela kvalitu *bábkovitosti*. Uvedomuje si nitky, na ktorých visí, každý kĺb, či ohyb, nadľahčené ťažisko a predstavuje si svoje telo ako ľahkú kostru z dreva zbavenú svalov, pokožky i mäsa. Do tohto tréningu patrí aj praktizovanie rôznych druhov pádov.

Vtáčiky – V tomto tréningu taktiež nejde o presné napodobňovanie vtákov, ale o objavovanie *vtácej* kvality. Patria sem cvičenia na **tyčiach**, ktorých presná pohybová rytmizácia (šplhanie, otáčanie sa okolo tyče, vyskočenie na tyč a iné) vzbudzuje dojem ľahkosti, až lietania.

⁵ Barba E., Savarese N.: Slovník divadelnej antropológie, O skrytém umění herců Praha 2000, 197 s

1.2 Pohybový tréning po expedícii

Po expedícii v Brazílii pokračovalo divadelné štúdio zložkami tréningu spomenutých v predchádzajúcej kapitole, ale po nadobudnutých skúsenostiach, a po štúdiu získaných materiálov, obohatilo tréning o ďalšie prvky, ktoré ovplyvnili tvorbu predstavenia *Divadlo*.

Cavallo marinho – Tanečné kroky tohto dramatického tanca sa stali hlavným pohybovým a zjednocujúcim zdrojom pohybu v inscenácii *Divadlo*. I keď je *cavallo marinho* veľmi zemité, kroky, napriek vydupávaniu, musia byť uvoľnené a celé telo nadľahčené. Dôležité je dosiahnuť v krokoch energiu a vitalitu, ktorá je tak typická pre Brazilčanov. Rôzne variácie a transformácie tanečných krokov sa stali základom pre pohyb i chôdzu charakteru *Capitãa* (postavy z inscenácie *Divadlo*) a zjednocujúcim rytmickým prvkom v scénach *Hrajte nám, Patríme k sebe* a *Koniec hry*, i keď v každej z nich vyjadrujú iný stav a podtext.

Indiánsky tréning – V tomto tréningu hľadali herci nepretržitý *prúd*, spoločný rytmus chôdze i dychu, a vzájomné napojenie tak, aby cítili nielen vlastný pohyb, ale aj svojho partnera. Ďalšou inšpiráciou sa pre nás stali **cargadores de piano** (nosiči pián). Tu sme využili vzájomné prepojenie a vyrovnanie výšky všetkých partnerov, ktoré vyústilo do špecifických spoločných otočiek použitých v scéne *Koniec hry*.

1.3 Hlasový tréning pred expedíciou

Hlasový tréning, podobne ako tréning pohybový, začína rozohriatím. Herec začína od dolného registra (panvová oblasť, brucho, bránica), pokračuje rozohriatím stredného (hrud') a napokon horného (hlava). Pri používaní hlasu, tak ako aj pri pohybe, hľadá herec rôzne intencie a kvality.

Pred expedíciou v Brazílii sme v divadle pracovali s kórejskými intonáciami. Vybrala som si ako študijný materiál nahrávku rituálu kórejskej šamanky, od ktorej som skopírovala najzaujímavejšie znejúce intonácie. Precízne som si napočúvala ich melódiu, tektoniku i dynamiku, a vytvorila kórejsky znejúci text. Potom som kórejské slová nahradila anglickými, ale melódiu originálnych intonácií som zachovala. Anglický významový ekvivalent nemá nič spoločné

s kórejským. Zo vzniknutej montáže sa stal odrazový mostík pre spôsob reči postavy *Capitãa* v predstavení *Divadlo*.

Okrem montáže rôznych intonácií a textu sa herci venovali aj intonáciám kanárikov, škovránkov a papagájov. Montáž rôznych druhov zvukov vtákov je použitá v *Predohre* predstavenia *Divadlo* pod názvom *Meu papagaio*.

1.4 Hlasový tréning po expedícii

Rozohrievací hlasový tréning ostal ako pred expedíciou, len kórejské intonácie nahradili intonácie portugalské. Z expedícií sme mali veľké množstvo zvukového materiálu, ale mňa najviac oslovili piesne z indiánskeho kmeňa Pankararu, preto som si dve vybrala a pracovala s nimi. Skopírovala som obe piesne a nakoniec z nich vznikla jedna kompozícia podporovaná hlasom ostatných hercov a hrou na husle. Táto kompozícia je použitá po mnohých obmenách a transformáciách v scéne *Krímenie*.

Okrem piesní som pracovala aj s textom, ktorému som hľadala intonácie a mnohé variácie na jeho vyjadrenie. V texte je vyjadrený základný príbeh celého predstavenia, s ktorým oboznamujem divákov. Keďže sa text v predstavení opakuje viackrát, musela som hľadať za každým jeho použitím inú intenciu a kvalitu. Tie som potom kombinovala s pohybom a hľadala optimálnu formu rytmického vyjadrenia, ktoré by tvorilo dve navzájom odlišné roviny: textovú a pohybovú.

1.5 Typy a herecká partitúra

Táto kapitola pojednáva o konkrétnej tvorbe divadelného štúdia Farma v jeskyni, poukazuje na postup pri vytváraní typov, rozoberá tvorbu hereckých partitúr rôznymi spôsobmi od jej počiatku, až po jej premenu na špecifický divadelný jazyk v predstavení *Divadlo*. Keďže tvorivý proces vzhľadom k jeho rozmanitosti a komplexnosti nemožno ponímať zo všeobecného hľadiska, ale treba k nemu pristupovať špecificky, zamerala som sa v tejto kapitole a v jej podkapitolách na osobnú skúsenosť. Opisujem svoju vlastnú cestu tvorby charakteru *Capitãa*, principála z predstavenia *Divadlo*. Taktiež sa zameriavam na

opísanie transformácie hereckých partitúr v konkrétnej scéne *Hrajte nám*, až po ich finálnu podobu v tomto predstavení, pričom využívam svoje herecké zápisky, vlastné skúsenosti a iné dostupné materiály.

Typy – Pri vytváraní typu nebolo našou úlohou ľudský charakter individualizovať, ale nájsť charakteristickú formu, podľa ktorej by sa dal typ identifikovať.

Herecká partitúra – Znamená opakovateľnosť. Keďže je nadľudská úloha presne zopakovať duševné stavy, ktoré v človeku prebiehajú, prichádza na rad herecká práca a tvorba zopakovateľnej hereckej partitúry. Treba nájsť optimálny spôsob, ako celú reakciu na daný podnet zredukovať tak, aby z nej zostalo čitateľné jadro (esencia), a čo z nej transformovať do hereckého prejavu. Každá reálna reakcia sa dá zjednodušiť na niekoľko úkonov, úloh a treba zistiť a nájsť jednotlivé fázy tejto reakcie. Z reálnej akcie sa vyberie konkrétny pohybový vzorec a naplní sa reakciou. Herecká partitúra nie je zrkadlenie života, a ani jeho zrkadlo. Je to rezonancia reálnej skutočnosti, ktorá je nezrekonštruovateľná. Treba v nej nájsť miesto, alebo miesta a zachytiť ich tak, aby robili partitúru skutočnou. Nie je to metóda, ale úloha a nástroj. Herec síce nemôže prevziať celú reálnu situáciu, ale vie, že existuje. Herec na vybraných jednotlivých úkonoch pracuje a prehľbuje ich tak, aby sa stali preňho užitočnými a zrozumiteľnými. V divadle ide o to čo, a do akej miery je možné zjednodušiť tak, aby sa nestratil význam danej situácie. Aby mohol herec samostatne pracovať na hereckej partitúre, musí byť zafixovaná. Skutočnosť, v akom prevedení a v akej dĺžke sa partitúra v predstavení vyskytne, záleží od režiséra, alebo konkrétnej situácie v predstavení.

Herecká partitúra je schopnosť artikulovať svoj kreatívny proces, disciplinovať ho a pretvárať do znakov; to znamená konštruovanie partitúry, ktorej „notami“ sú najdrobnejšie prvky kontaktu, prijímanie impulzov, ktoré dostávame zvonku, a reakcie, ktoré sú odozvou; branie a dávanie.⁶

⁶ Pilátová J.: Hnízdo Grotowského, Na prahu divadelní antropologie, Divadelní ústav Praha 2009

1.6 Expedície Farmy v jeskyni v Brazílii

Predstavenia Farmy v jeskyni vznikajú na základe prenosu ľudskej skúsenosti a zmyslových vnemov z expedícií, ktoré vychádzajú zo stretávania sa s rozličnými kultúrami, ľuďmi a ich transformáciou na divadelný jazyk štúdia. Každé predstavenie v sebe nesie iné posolstvo a zaoberá sa inou témou. *Nie divadlo si hľadá témy, ale témy si samé nájdu nás*, ako hovorí Viliam Dočolomanský, režisér a vedúca osobnosť medzinárodného divadelného štúdia Farma v jeskyni. Každému predstaveniu predchádza expedícia a výskum.

Pre nové predstavenie *The theatre/Divadlo* sa východiskovým bodom stala Brazília so svojim obrovským kultúrnym dedičstvom, vitalitou, živočíšnosťou, túžbou po slobode, tancami, piesňami, ako aj čiernymi a pôvodnými obyvateľmi.

1.7 I. expedícia Brazília 2008

Táto časť pojednáva o prvej expedícii, ktorá začala počas turné divadelného štúdia Farma v jeskyni v Brazílii 2008 v Londrine a Belo Horizonte. Tu sme absolvovali prvé workshopy zamerané na **capoeiru de Angola**, tanec **lundu** a mali sme možnosť vzhliadnuť aj prvé **candomblé**. Po skončení workshopov sa časť hercov vrátila naspäť do Prahy, a druhá časť pokračovala v ceste po Brazílii a zahájila ňou prvú expedíciu. Počas nej navštívili Salvador de Bahia, kde sa im podarilo v chudobnej *favele* uvidieť skutočné **candomblé**, získali cenné fotografie Pierra Vergera, nahrávky ľudových brazílskych piesní, videonahrávky tradičných dramatických tancov, karnevalových foriem a po presune do Recife sa zoznámili s majstrom tanca **frevo**, Mestrom Kingi.

Získané materiály pomohli hercom pripraviť sa na druhú expedíciu, kde už presne vedeli, čo hľadať, a na čo sa zamerať.

1.8 II. expedícia Brazília 2008 – 2009

Počas druhej výpravy sme sa sústredili na presne vybrané prvky afrobrazílskej kultúry. So sprievodcami Julianou Pardo a Aliciom Amaralom, hercami divadla *Mundu rodá*, sme navštívili rodiny v Pernambucu, ktoré sa

venujú dramatickému tancu **cavallo marinho**, kroky ktorého sa stali základným prvkom pri tvorbe predstavenia. Dvojica sprievodcov nás zoznámila s vedúcimi osobnosťami skupín *cavalla marinha*, pod ktorých vedením sme absolvovali množstvo workshopov. V tejto kapitole opisujem aj spôsob, akým nás Fabio, či Aginaudo viedli pri výučbe týchto krokov. Okrem *cavalla marinha* sme skúmali aj formy **maracatu rural** a **maracatu nação**. Našou úlohou bolo dostať do tela čo najviac krokových variácií a rytmov, aby sme sa priblížili k pochopeniu tejto kultúry. Keďže všetky spomenuté formy sú neoddeliteľnou súčasťou brazílskej otrokárskej minulosti, venovali sme sa aj tejto téme, a navštívili sme plantáže cukrovej trstiny, na ktorých *cavallo marinho* vzniklo. Absolvovali sme aj workshop **samby de coco** pod vedením rodiny Calixto a Gons. Poslednou zastávkou počas našej druhej expedície bol kmeň **Pankararu**, kde nám Indiáni odkryli svoje rituály, ktoré sa nemenia už desiatky rokov.

Súčasťou tejto kapitoly je aj opis jednotlivých tanečných a hudobných foriem, ktoré mali vplyv na vznik predstavenia *Divadlo*.

2 Výučba hereckej pohybovej výchovy

V tejto kapitole opisujem na základe skúseností v štúdiu Farma v jeskyni a asistencie pri výučbe hereckej pohybovej výchovy s doc. Irenou Pavlitovou, metódy výučby javiskového pohybu a sumarizujem cvičenia, ktoré sú v tejto dobe pre študenta, herca, potrebné a nepostrádateľné pri tvorbe hereckých postáv v akomkoľvek type divadla. Ďalej nachádzam zhodnosť a rozdielnosť prameňov, z ktorých jednotlivé pohybové techniky vychádzajú, a na historickej genéze danej problematiky sa snažím dospieť k výslednej a optimálnej forme výučby javiskového pohybu na vysokej škole vzhľadom na dnešné potreby divadla. Pri svojom postupe vychádzam nielen z vlastnej skúsenosti, ale aj z diel a tvorby autorov a tvorcov z 20. a 21. storočia.

Taktiež porovnávam vnímanie pojmu javiskový pohyb na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe a Akadémii umení v Banskej Bystrici, a predstavujem najvýznamnejšie osobnosti v tejto oblasti.

2.1 Pôsobenie na Akadémii umení v Banskej Bystrici

V tejto a nasledujúcich podkapitolách pojednávam o spôsobe výučby hereckej pohybovej výchovy v jednotlivých ročníkoch a nastolujem otázku, či je lepší individuálny prístup ku každému študentovi s prihliadnutím na jeho individualitu a ponechanie slobody, alebo výučba podľa presne danej a overenej metodológie. *Oba spôsoby sú protikladné v prístupe, jeden zvonku, druhý zvnútra. Prvý vedie, druhý podnecuje. Nutným východiskom pre obe je dobré sústredenie. Obe cesty sa majú zísť v konečnej fáze výučby, ale chvíľami sa dotýkajú, alebo krížia už skôr. Niekedy sa dokonca dopĺňajú pri práci na jednej téme.*⁷

Výučba pohybovej hereckej výchovy prebieha v prvých troch ročníkoch. V každom ročníku študenti absolvujú komplexné hodiny, na ktorých sa oboznamujú so všeobecnými poznatkami týkajúcich sa rôznych aspektov pohybového vzdelávania a individuálne hodiny. V rámci týchto hodín sa študenti upriamujú hlavne na tvorbu individuálnych a neskôr partnerských etúd, na ktorých pracujú pod vedením pedagóga.

2.2 I. ročník

Kapitola predkladá štruktúru komplexných a individuálnych hodín a približuje základné zložky psychofyzickej jednoty, ktorými sú **koncentrácia**, predstavivosť, fantázia a pamäť. Ďalej poukazuje na spôsoby, akými je možné uvedené zložky rozvíjať.

V prvom ročníku sa študenti oboznamujú sa sami so sebou, začínajú počas **rozcvičiek (rozohriatia)** objavovať svoje telo, spoznávať jeho možnosti a rozširovať ich. Zisťujú rôznymi cvičeniami ako telo funguje, ako sa pohybuje a čo všetko sa na pohybe podieľa. Uvedomujú si polohy pohybových orgánov v priestore: kinesteticky, staticky, aj vnútorným pocitom a vnútorným zrakom. Učia sa určovať a kontrolovať pozície a pohyb tela, to znamená stáť vzpriamene (**správne, alebo vyvážené držanie tela**), kráčať, konať aj hovoriť. V cvičeniach

⁷ súbor prednášok Psychosomatika a pohyb: doc. E. Kröschlová: Zložky pohybového výrazu, Ústav pre výskum a štúdium autorského herectva DAMU, AMU Praha 2008

využívajú informácie o pozícii tela v priestore, o smere pohybu v priestore a o zmenách rýchlosti pohybu. Uvedomujú si funkcie vnútorných orgánov, ktoré sa podieľajú na **dýchaní**, vnútorné napätie a uvoľnenie, ako aj orientáciu v priestore na základe piatich zmyslov. Používajú dynamiku, to znamená líniu, smer, silu, rýchlosť i odpor pohybu voči gravitácii.

Poslucháči sa musia naučiť rozlišovať súkromné základné napätie od scénického. Javiskové napätie je vyššie. Na predstavení u profesionálnych hercov sa dostavuje automaticky, ale študent sa musí na skúškach naučiť do neho vstúpiť a uvedomovať si ho. Opakom uvoľnenia je kŕčovitosť. Môže za ňu nesprávne rozloženie energie, ktorá spôsobuje prepnutie v niektorých častiach tela aj psychiky a ovplyvňuje konanie herca aj jeho pôsobenie na okolie. Väčšinou sa kŕčovitosť odráža v ramenách, šiji a v tvári.⁸

Ďalej v kapitole približujem prácu na jednotlivých etudách, ktoré je potrebné zvládnuť k úspešnému ukončeniu I. ročníka. V rámci etúd študenti tvoria polyrytmické partitúry, vykonávajú gymnastický prvok z danej pohybovej zostavy v ľahu, kľaku a sede v situácii, prechádzajú zo správneho držania tela do deformácie a naopak, na základe konkrétnej predstavy, kladú rôznymi časťami tela písmená písanej abecedy do priestoru a iné.

2.3 II. ročník

Výučba v druhom ročníku nadväzuje na získané zručnosti z prvého ročníka a pokračuje v ich rozvíjaní. Je však zameraná na tvorbu gest centrálnych, periférnych a neprepojených rôznymi časťami tela a na rozdiely medzi nimi, ktoré si poslucháči uvedomujú okrem iných, cvičeniami **M. Feldenkraisa**. Ďalej sa venujú rôznym zmenám sedenia na stoličke, ktoré sú zahrnuté v zostave *stolička*, a pomocou rôznych cvičení (**sochár a hlina**) si študenti uvedomujú svoje ťažisko, váhu, rovnováhu v priestore a hľadajú rôzne spôsoby ako sa bez pomoci rúk postaviť, či sadnúť na zem. V tomto ročníku sa taktiež venujeme tvorbe polyrytmických partitúr. *Každý študent potrebuje iné podnety, a akýkoľvek typ učenia začína účinkovať, až keď je prepracovaný a každý človek má iný typ telesnej skúsenosti a potrebuje k vyváženiu zadania iného druhu.⁹* Ak

⁸ Kröschlová, E.: Jevištní pohyb, Praha 2003

⁹ Súbor prednášok Psychosomatika a pohyb, Pilátová J., Ústav pre výzkum a studium autorského herectví DAMU, AMU, Praha 2008, 81 s

má študent pocit, že mu je venovaný dostatočný čas na prípravu, a pedagóg je schopný a ochotný sa mu venovať, prispieva to k vybudovaniu vzájomnej dôvery, a poslucháči sa necítia pred sebou menejcenne, ale spoločnými silami prekonávajú prekážky a zbavujú sa blokov, nachádzajúc individuálne aj spoločné tempo práce.

Študenti, aby úspešne ukončili II. ročník, majú za úlohu okrem iných cvičení zvládnuť danú etudu na ruky a paže, do ktorej si majú vybrať text. Môže sa jednať o poéziu, alebo monológ dramatickej postavy. V rámci tejto etudy si uvedomujú základnú montáž pohybu a textu a ich rytmického oddelenia, ako aj silu **prítomného momentu**. Ten by mal byť prítomný vo všetkých cvičeniach (**Dalcrozov kruh, kocka** a iné) a neustále dodržiavaný.

2.4 III. ročník

V treťom ročníku sa so študentmi venujeme cvičeniam zameraných na rôzne druhy chôdze, a z toho vyplývajúcu **oporu v nohách, nášľapom a priestorovým zmenám**. Prácu nôh, a s tým spojenú prácu celého tela si uvedomujú študenti v zostave v stoj, v zostave na priestorové zmeny a taktiež v ďalších polyrytmických partitúrach.

Záverečnou prácou pre úspešné ukončenie letného semestra je etuda, ktorá by mala trvať minimálne päť minút, v ktorej si študent sám vymyslí príbeh s pointou, vyberie hudbu a pripraví ucelený dramatický tvar. V tejto etude používa nielen rôzne druhy nášľapov a chôdze, ale mal by v nej využiť všetky poznatky získané počas troch rokov štúdia nielen v rámci hodín pohybovej hereckej výchovy, ale aj hereckej tvorby.

Študenti na konci tretieho ročníka by mali byť schopní vnímať samých seba aj so všetkými svojimi chybami a prednosťami. Mali by vedieť sledovať a uvedomovať si svoje konanie, ktoré budú schopní meniť a prispôbovať požiadavkám pedagóga (režiséra) na javisku. Javisko má na pohyb určité požiadavky, a aby mohol študent vnímať svoje prednosti aj nedostatky, mal by stále *cvičiť* svoje zmysly. To znamená: zrak (na niečo sa pozeráme), sluch (niečo počujeme), hmat (hlavne v rukách a prstoch), čuch (čucháme) a chuť (niečo jeme, alebo pijeme). Herci by už mali vedieť tak ako v živote, aj na scéne,

organicky sústreďovať svoju pozornosť na určitý objekt. Študenti by mali na scéne ovládať orgány svojej pozornosti úmyselne, a vedieť sa zamerať na vybrané objekty svojou vlastnou vôľou. Schopnosť sledovať svojimi zmyslami, ako sa telo správa v rôznych situáciách, ako reaguje na rozličné podnety a naučiť sa tieto formy správania vnímať, a postupne aj analyzovať, aby boli neskôr schopní toto všetko využiť vo svojej tvorbe nielen v bakalárskom predstavení, ale aj neskôr v divadelnej praxi.

3 Záver

Cieľom dizertačnej práce je podať všestranný obraz o tvorbe v medzinárodnom štúdiu Farma v jeskyni a aplikácii vybraných prvkov do výučby pohybovej hereckej výchovy na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Za centrálné tematické oblasti sú v práci zvolené štruktúra tréningov, tvorba hereckých partitúr v špecifickom divadelnom jazyku štúdia, expedície a jej vplyvy na tvorbu predstavenia v divadelnom štúdiu Farma v jeskyni a priebeh výučby javiskového pohybu v jednotlivých ročníkoch herectva.