

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

OBOR SCÉNICKÁ TVORBA A TEORIE SCÉNICKÉ TVORBY

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

SCÉNIČNOST A HUDEBNOST

**HUDEBNÍ ZÁKLAD HERECKÉHO PROJEVU V INSCENACI SCLAVI
(EMIGRANTOVA PÍSEŇ) SOUBORU FARMA V JESKYNI**

Praha 2008

MgA. Hana Varadzinová

Školitel: Prof. Jaroslav Vostrý
Oponent: Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.
Oponent: Prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph. D.

Předseda komise pro obhajobu disertační práce:
Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Datum konání obhajoby disertační práce: 22. 12. 2008

Základním tématem mé disertační práce je charakteristika specifík zpěvně mluvního projevu a tvorba postavy v inscenaci Sclavi divadelního studia Farma v jeskyni.

Specifický divadelní jazyk Farmy je podmíněn specifickým procesem zkoušení. Výchozím bodem pro tvorbu je expedice k přímému živému kulturnímu zdroji (v tomto případě k rusínskému etniku na východní Slovensko) a obsáhlá rešerše k tématu (emigrace). Nedílnou součástí tvorby jsou herecké tréninky, pohybové i hlasové, a to základní trénink, sloužící ke kontinuálnímu rozvíjení a rozšiřování hercových fyzických a hlasových možností, a specifický trénink, zaměřený na elementy kulturně estetických a tematických specifík k danému představení. Zaměřuji se na naši práci s písněmi, od chvíle, kdy jsme je zachytili na expedici, jejich selekci, proces práce s nimi a jejich transformaci do tvaru, v jakém se objevují v inscenaci, až po zaznamenání finálních hudebních kompozic. Herectví a herecká tvorba ve Farmě má svá výrazná specifika. Zabývám se procesem tvorby charakteru i vnějškového tvaru a výrazu své postavy ve Sclavech – Poľany, a z jejího úhlu pohledu nahlížím na příběh a jednotlivé situace v představení.

Jsem zakládající členkou Farmy v jeskyni, pracovala jsem na všech inscenacích, a tak mohu popsat vývoj práce v rozmezí tří inscenací. Zaměřuji se především na transformaci zpěvně mluvního projevu a proces herecké tvorby, ale všímám si i vývoje tréninku a dramaturgické práce. Popisuji jak posun v kolektivní práci skupiny, tak svůj vlastní, týkající se především uchopování a přístupu ke specifické herecké tvorbě. V kontextu dalších inscenací (předcházející a následující) jasněji vyplývá postavení Sclavi a význam každé z nich v celkovém vývoji Farmy v jeskyni.

ČÁST I. PŘÍPRAVA A ZDROJE PŘEDSTAVENÍ SCLAVI

V první části hovořím o vzniku inscenace, o jejích kořenech a zdrojích, popisují proces zkoušení, a to jak tréninky – pohybový a hlasový, tak práci na postavě, jednak v širším kontextu herecké tvorby ve Farmě, jednak vznik, tematické pozadí i fyzické tvarování mé postavy ve Sclavech, Poľany.

Součástí přípravy inscenace, vlastně živý dotyk s tématem a kulturním kontextem, jímž se chceme zabývat, a studnicí materiálů, z nichž vycházíme, je expedice, v tomto případě na východní Slovensko k rusínskému etniku, zde si všímám především písňových materiálů, jejich témat a specifik, popisují charakter jednotlivých písní, jejich význam pro nás a práci s nimi.

1. Idea inscenace a inspirační zdroje

Inscenace Sclavi je založena na principu hudebním (lyrickém), převládá zde (jako v hudbě) kompozice nad dějem a (jako v lyrice) způsob prožívání nad logikou faktů, která tento děj tvoří. Je tu samozřejmě nějaký příběh, ale nerozvíjí se v příčinně časové posloupnosti dějových fakt, ale více se představením spíše jako vnitřní linie, scéna od scény se vyvíjí spíše intuitivně, jako jeden hudební motiv vychází z druhého. Příběh inscenace souvisí s problémem emigrace, vykořeněnosti, touhy po domově. Sclavi jsou snem umírajícího člověka, ve kterém se prolínají jeho představy se skutečností a se vzpomínkami na život v emigraci. V ději inscenace se prolínají dvě linie, a to intimní příběh rodiny, kde nám byla inspirací novela Karla Čapka „Hordubal“, a scény kolektivní, kde jsme se inspirovali jinými zdroji, např. slovanským rituálem, nebo materiály z našich expedic.

Materiály získané na našich expedicích na východní Slovensko mezi Rusíny byly zásadním zdrojem inspirace pro vytváření hereckých partitur a situací, kultura Rusínů se (především díky písním) stala specifickým rámcem inscenace. S tématem emigrace jako s významným fenoménem ovlivňujícím život obyčejných lidí, jsme se setkali právě při expedici mezi

Rusíny a velmi nás zaujalo, jak tuto skutečnost reflektovali v písních. Rozhodli jsme se tedy zaměřit naše rešerše tímto směrem, tedy hledat lidské příběhy ovlivněné emigrací a vyrovnávání se s tímto faktem, a také reflexi emigrace v umění, především v místním kulturním prostředí.

Důvod, proč jsme si zvolili Čapkova Hordubala jako důležitý zdroj pro budování inscenace, byl především ten, že téma novely (emigrace) a umístění příběhu (Podkarpatská Rus) korespondovalo s naší rešerší v této oblasti, a nabízela se zde dramatická linie příběhu, na které jsme mohli stavět, a také jsme zde našli materiál pro hereckou práci na liniích postav. V Čapkově novele se Juraj Hordubal vrací po osmi letech z Ameriky, kde těžce pracoval. Doma nechal ženu (Poľanu) a malou dcerku (Hafii). Teď, když se vrací, představuje si, jaké to bude krásné, až je znovu obejmě, až se ujme svého hospodářství a zvelebí je, jak všem ve vesnici vytře zrak. Ovšem když vstoupí do reality, všechno je jinak. Žena je chladná, dcera ho nepozná a na jeho židli sedí jiný chlap. V hospodě s ním jedná jako s cizákem a vysmějí se mu, co je za hlupáka, že si neumí ženu ohlídat. On si nechce, nedokáže připustit, že by o ženu přišel, ona se zas nechce vzdát svého milence. Hordubal se rozhodne vyřešit situaci tak, aby všem bylo dobře a aby lidem zacpal pusy. Oznamí, že provdá své dítě za Štěpána (to je ženin milenec), a tak mohou žít všichni spolu – vždyť jsou rodina. Čapek věnuje mnoho prostoru vnitřním pochodům Hordubala. Poľana je zde těhotná se Štěpánem, a evidentně nemá zájem, aby Hordubal jakkoli zasahoval do jejího života. Také zde hrají roli Hordubalovy peníze, které si přivezl z Ameriky. Hordubal je zabit (vlastně zbytečně, protože už prakticky umírá) a Poľana obviněna z jeho vraždy, ačkoli kdo je skutečně zabil, se nedozvíme. Závěr knihy je věnován soudnímu procesu s ní.

Samozřejmě jsme neměli v úmyslu inscenovat Čapkova Hordubala, novela nám spíše posloužila jako odrazový můstek pro tvorbu situací. Vytvářeli jsme linie postav zhruba na základě charakterů v Hordubalovi: toto drama čtyř lidí se z hlediska konkrétního děje stalo osou celé inscenace.

Další inspirační zdroj zahrnuje práci s materiály týkajícími se V. Nižinského, protože původně jsme chtěli vytvořit inscenaci o něm. Tak jsme studovali jeho životopis, jeho choreografie, jeho kresby. V této souvislosti jsme nemohli minout tvorbu I. Stravinského, především tu

inspirovanou slovanstvím, tj. „Svěcení jara“ a „Svatby“. Pracovali jsme s několika rytmy, které v nich použil, a zařadili jsme je též do hudebních struktur představení. Téma slovanství, slovanského rituálu se odráží v jedné scéně Sclavů, kde citujeme prvky Nižinského choreografií.

2. Herectví Farmy a moje postava

Základním prvkem, který přenáší sdělení, je herecký výraz, na něm záleží, zda bude představení srozumitelné a zda přivede diváka k empatii, obzvláště když nekomunikujeme s divákem na verbální úrovni. My se snažíme o to, aby náš výraz byl srozumitelně artikulovaným jednáním, byť naším hlavním výrazovým prostředkem není slovo, ale pohyb a hudba. Snažíme se o to, aby náš výraz byl objektivní. Hledáme přímou, ryzí energii, hledáme pravdivou emoci. Protože naše práce nestojí na sémantice slov (jako v činohře) a v pohybu nepoužíváme konvencionalizované znaky (pouze někdy záměrně ve výjimečných případech) ani vysvětlující ilustrace (jako např. v pantomimě), nesnažíme se apelovat na divákův intelekt, ale spíše ho vyzýváme ke spoluprožitku. Naše herectví je expresivní. Chceme, aby náš pohyb v prostoru, naše jednání bylo vnímáno jako hudba, dotýkáme se diváka zevnitř, snažíme se přímo zasáhnout jeho emoce a vyzýváme ho k tomu, aby si sám utvářel obrazy. Postavy, jejich charakter a jednání nacházíme také ve svém nitru, zkušenostech, představách. Tvoříme obraz, jehož skutečné kontury vyniknou jedině tehdy, když v momentu jeho uvedení jsme bytostně přítomni, použijeme-li k jeho vykreslení skutečnou, osobní energii, a tu se snažíme předat divákům. Nejde o sebe prezentaci, neinterpretuji sebe, svůj soukromý život, názor, jednání, ale používám své osobní zdroje: ty jsou prostředkem, slouží vytváření svébytné organické existence postavy.

A jaký je ve Farmě proces tvorby postavy? Vzhledem k tomu, že nepracujeme s předem daným scénářem a nemáme tedy předem dané ani postavy, charakter a vlastnosti postavy se formují během procesu zkoušení. Na začátku jsou řešerše k tématu a, v případě Sclavů, nastíněné linie postav. Já se samozřejmě snažím vytvořit si představu o celku své herecké linie (tedy ve fázi, kdy už je jasnější téma a situace, na

kterých se pracuje), ovšem ta se v průběhu zkoušení mění, rozbíjí se, dodávají se nové impulsy, nová zabarvení. Základem je práce na partiturách, tedy pohybových strukturách, které vycházejí z vnitřních podnětů, vyrůstají z podhoubí představivosti, vznikají z niterných obrazů, otázek a asociací k tématu (rešerše k tématu jsou obsáhlé – autentické výpovědi, literatura, filmy, fotografie, snažíme se být otevření a hledat impulsy, které v nás rezonují, všude kolem sebe). Partitura může vzniknout zevnitř, tedy z vnitřního impulsu, představy se vytvarují v pohybové elementy, nebo zvenčí, kdy citujeme nějaký vnější tvar (např. z fotografie) a hledáme pro něj v sobě vnitřní odezvu. V každém případě je tedy partitura strukturou několika pohybových elementů, přičemž každý z nich má své vnitřní opodstatnění, svou motivaci, a jejichž sled v celku vytváří určitý vnitřní příběh, který má takřkajíc hlavu a patu, alespoň pro herce, navenek jeho záměr nemusí být tak patrný. A tento vnitřní příběh může být prvotním impulsem pro vytvoření partitury nebo partitura může vyplynout z vnějšího tvaru těla. Dále pak s partiturami pracujeme, skrze ně se snažíme nalézt co nejvhodnější fyzické vyjádření postavy, která postupem času získává konkrétnější obrysy.

Významným charakterotvorným prvkem je to, jak postava jedná v kontaktu s partnery. Pomocí elementů partitur jednáme, vstupujeme do komunikace s ostatními, elementy se stávají řečí, komunikačním prostředkem. To také ovlivňuje jejich vnější tvar i motivaci. Tyto improvizace nabízejí možnost si s partiturami hrát, třeba úplně změnit intenci a stejným vnějším tvarem vyjádřit protichůdný význam. Přitom se mohou objevit nové netušené možnosti, jak obohatit původní intence. Tím se vrství motivace v individuální partituře, zpřesňuje se její vnější artikulace, ale kombinací jednotlivých partitur vznikají i nové partnerské situace. Tělo je naše jeviště a zde se odehrávají vnitřní procesy, myšlenka je ihned transformována do fyzické akce, spontánní akce a reakce při opakování již zafixovaných struktur umožňuje nechat se stále překvapovat, stále objevovat nové rozměry, jako bychom s danou situací vkročili do kontaktu poprvé. Tím, že při tvorbě situací využíváme fixace spontánních projevů, se snažíme vyhybat se ilustraci, konvenčním tvarům, různým klišé, ať už obecným nebo našim individuálním, a naopak vyhledáváme neobvyklá a neotřelá pohybová vyjádření. Takto, vlastně nezávisle, bez předem dané kostry, vznikají situace, jejichž smysl

odhaluje režisér zvenčí a pak je, podle vnitřního smyslu, řadí a spojuje ve větší celky (pracujeme systémem montáže). Herec pak zpětně odhaluje nové vlastnosti a barvy své postavy.

Pokud mohu podle svých zkušeností porovnat rozdíl mezi tvorbou postavy v činohře a ve Farmě, pak samozřejmě největší rozdíl je v použití výrazových prostředků. U nás se vyjadřujeme skrze tělo a fyzickou akci. Postavy jako takové vznikají až v průběhu zkoušení. Dalo by se říct, že mluvíme pohybem, snažíme se o co nejpřesnější artikulaci vnitřního děje fyzickou akcí a pro postavy hledáme klíč ve fyzických partiturách, hledáme cestu, jak vyjádřit jejich vnitřní proces přímo a ihned pohybem bez psychologického zdůvodňování a přemýšlení, při zkouškách se snažíme toto přemýšlení přímo transformovat do akce. V činohře je základním vyjadřovacím prostředkem slovo, základním stavebním kamenem pro tvorbu postavy je rozehrání daného textu. Charakter postavy je dán, úkolem herce je hledat v textu, v představitosti, ve spolupráci s režisérem další možnosti, které mohou z textu vyplývat, nuance, motivace a podtexty, které se v textu mohou skrývat. Rovněž hledá fyzický tvar, vizáž postavy a pro ni charakteristická gesta. Nechci ani nemůžu striktně vymezit rozdíly ve vnitřní herecké práci v činohře a ve fyzickém divadle, dokonce bych řekla, že je to v *podstatě* totožné. Hledání a uchopování postavy zevnitř, mobilizace představitosti, vnitřních zdrojů, je stejná. I má potřeba vybudovat vývojovou linii postavy, její příběh v inscenaci, je stejná, jako kdybych uchopovala postavu v činohře. Co se týče fyzického vyjadřování, herec v činohře samozřejmě využívá fyzické akce, ale jako podporu pro význam textu, kdežto u nás artikulujeme významy přímo pohybem. Zatímco v činohře se herec opírá o text, my si „text“ vytváříme sami.

Moje postava - Poľana

Na začátku jsem měla (jako každý) několik partitur, se kterými jsem pracovala. Byly na sobě nezávislé, v každé jsem řešila nějaký nápad, úkol, nebo problém. Setkání s Čapkovým Hordubalem bylo pro mě velmi vítaným a zásadním impulsem (dostala jsem za úkol zpracovávat linii Poľany), protože jsem získala konkrétnější obrys toho, čím se budu zabývat, vlastní téma. Co tedy tento úkol prakticky znamenal? Samozřejmě prostudovat charakter Čapkovy Poľany. Bylo třeba, abych

hledala fyzický gestus postavy, abych našla motivace pro její fyzické jednání v situacích. Měli jsme v Čapkově novele každý vyhledat slova, slovesa nebo věty, které vyjadřují pohyb, činnost, asociují akci nebo emoci, která motivuje či zabarvuje akci, slova, která jsou charakteristická pro danou postavu (každý měl svůj úkol).

Všímal jsem si, co je pro Čapkovu Poľanu charakteristické z hlediska fyzického. Bylo to rovné držení těla, často měla ruce zkřížené na prsou a skoro pořád kamennou tvář s upřeným pohledem. Pokoušela jsem se včleňovat tyto podněty do svých fyzických partitur, vzpřímený postoj se zkříženými pažemi jsem v situacích použila, hledala jsem úsečnou, účelnou, zemitou energii, se kterou mám vykonávat pohyb. Zkoušela jsem hledat pocit určité sošnosti, žulovosti, kterou Čapek popisuje, ale stávalo se mi, že jsem v této snaze byla až prkenná a poněkud stažená v křeči, takže tento fakt jsem pak příliš nezdůrazňovala, spíše jsem, v příhodných situacích následovala představu tvrdohlavosti. Čapková Poľana mi byla inspirací, vodítkem, základem pro tvorbu charakteru, na který se nabalovaly další a další motivace, příběhy a možnosti vývoje. Režisér ani nechtěl, abych se Čapkovy předlohy příliš držela, spíše mě nutil, abych si tuto představu stále nabourávala a rozbíjela, nechtěl, abych si od začátku vystavěla postavu lineárně, abych vybuodovala oblouk jejího vývoje od začátku do konce a pak tuto představu vyplňovala akcí v situacích, nýbrž naopak, abych maximálně vycházela z toho, co si žádá situace, abych v každé scéně byla jako jiná žena a objevila tak nejružnější barvy a nuance charakteru, které se pak spojí v celek postavy, jak zevnitř, tak zvenčí fyzickým tvarem.

Jaká je tedy nakonec Poľana ve Sclavech? Je to mladá žena plná života, které okolnosti brání se projevit, ale na druhé straně, když hrozí nějaká katastrofa, neváhá se vrhnout zachránit situaci. Má ráda život, svůj život, ale bez Hordubala, a bojí se, že když nic neudělá, její život skončil. Je svěhlavá a temperamentní, přímá, a není zvyklá s něčím nebo s někým se mazlit. Ve stresu a šoku z Hordubala se umenšuje, skrývá, musí sama sebe, své touhy potlačit, o to víc a zaslepeněji bojuje o své štěstí, o svého milence. Přímo z Hordubala strach nemá, spíše se musí podvolit povinnosti, která jí k němu váže, což se jí protiví a snaží se z toho všelijak vyvléct. Miluje to, co je zdravé, silné, šťavnaté, energické, sebevědomé, jako je Štěpán, a ne to, co je slabé. Pro slabost není v jejím

životě místo. Miluje svou dceru, ale rozhodně ji nerozmazluje a svou roli v tomto vztahu určitě hraje i to, že je dcerou muže, kterého nemá ráda, ve své zaslepenosti jí hodně ublíží a uvědomí si to, když už je pozdě.

Ve Sclavech se prolínají dvě linie příběhu, jednou je tedy příběh rodiny inspirovaný Čapkovou novelou, ta druhá je kolektivní, zachycuje různé aspekty emigrace, návratu, vydědění, viděné očima Hordubala. Z hlediska mé herecké práce se musím přiznat, že mi práce na těchto scénách nepřišla tolik atraktivní, preferovala jsem budování postavy, kdy jsem konkrétně věděla, od čeho mám odvíjet své představy, a tyto jiné linie mi jaksi nezapadaly do linie postavy, pracovala jsem na nich jako na něčem neodvislém a nevěděla, jakým způsobem bych si vše propojila. Režisér mi stále opakoval, abych se o to nestarala, abych se nenechávala svazovat nějakým daným příběhem. Spojovacím článkem a nositelem příběhu, resp. postavou, jejíž optikou vnímá divák příběh, je postava emigranta (Hordubal) a v některých scénách prostě jeho rodina (s Poľanou) nefiguruje. I tak jsem se snažila všude, kde to bylo možné a kde to třeba není úplně viditelné, jednat a cítit vztahy k ostatním jako Poľana.

3. Tréninky

Při práci na Sclavech, resp. ještě předtím, než bylo jasné toto téma, jsme pracovali na vybudování linie obecného tréninku, chtěli jsme zlepšit fyzickou vybavenost a připravenost k stylu fyzického divadla a samozřejmě pracovat na individuálním růstu každého z nás. Náš trénink sestával z několika částí. V individuálním tréninku si každý vybral prvky, které mu dělaly obtíže a zaměřil se na jejich (a své) zdokonalování a později jejich zapojování do sledu v nepřerušovaném proudu. Ve společném tréninku jsme se zaměřovali především na práci s centrem (pánví), na nepřerušovaný tah pohybu, na udržování a předávání energie mezi sebou, na vztah s podlahou (později jsme přidali i stěnu). Vyvíjeli jsme také partnerský trénink. Zde jsme se zaměřovali jak na techniku, tak na kvalitu kontaktu. Zvykali jsme si na tělo partnera, na jeho váhu, učili jsme se poslouchat a následovat impulsy, které k nám vysílá. Zároveň nás tato práce vede k zodpovědnosti za partnera a k citlivosti

k němu, abychom ho například příliš nezatěžovali svou vahou nebo mu jinak neublížili. Vede nás k nacházení správné míry energie, kterou musíme vynakládat na akci nebo reakci na partnera tak, abychom byli ve vzájemné rovnováze.

Stejně jako pohybový trénink jsme budovali a rozvíjeli trénink hlasový. Jednotlivá technická cvičení i průběh celého společného tréninku nám zprostředkovala Marjana Sadowska. Trénink sestával z rozehrání hlasu, z jednotlivých cvičení sloužících k otvírání a rozvíjení možností každého z nás a k postupnému odstraňování nedostatků, a z vlastní práce s písněmi. Já jsem se snažila pochytit co nejvíc, abych postupně mohla budovat svůj systém cvičení, který bych využívala při vedení tréninku svých kolegů i účastníků workshopů. Tento můj úkol byl pochopitelně dlouhodobější. Musela jsem si všechna cvičení důkladně ozkoušet, zažít, vnitřně pochopit, co je k čemu dobré, co k čemu směřuje, vybrat ta cvičení, která mně osobně vyhovují a dokážu je předávat dál, vytvářet nové vlastní varianty a nová cvičení. Pak si vytvořit vnitřní metodické povědomí o tom, co by po čem mělo následovat, mít v mysli strukturu a přitom umět v jejím rámci improvizovat a reagovat na okamžité podněty. Tato reaktivnost, otevřenost souvisí také s tím, že moji roli v těchto trénincích bych spíše než direktivním vedením nazvala sdílením, nabízením. Také souvisí s tím, že, stejně jako v pohybovém tréninku, bylo našim cílem udržet proud energie stále v pohybu, v jednom tahu bez přerušení, a když se zastavíme nad řešením nějakého problému, vycítit moment, kdy skončit a přejít dál, aby práce byla stále živá a neunavovala. Cílem hlasového tréninku není někoho naučit zpívat, ale spíše mu ukázat možnosti, způsoby, navést jej k tomu, jak si sám může hlas připravit k práci, odhalit nedostatky, jak na nich pracovat a doporučit mu cvičení, v podstatě jej navést na to, aby si vytvořil vlastní hlasový trénink, který je pro něj nejvhodnější. Vlastní společná práce na písních se pak zaměřuje na sborovou intonaci, rytmus a výraz.

Z expedic jsme si přivezli mnoho písní. Na počátku vybrala Marjana s Viliamem několik písní, především s emigrantskou tematikou, a na nich jsme začali pracovat. Postupně přibývaly další, které nám připadaly zajímavé, ať už svou melodií, rytmikou, tématem nebo podáním. Nejprve bylo potřeba písně zvládnout a ovládnout, tedy přesně intonačně se je

naučit a též se přiblížit výrazu původních interpretů. Poté jsme písně rozpracovávali, hledali jsme vlastní výraz, tvary a struktury, které bychom mohli použít do představení. Čili skrze absorpci specifického tvaru jsme transformací vytvářeli tvar nový, ovlivněný naší vlastní zkušeností.

Na začátku byly naším hlavním zdrojem písně z vesnice Jarabina, které nám zprostředkovala Anna Derevjaniková se svým sborem. Tyto písně byly většinou trojhlasé, takže jsme se učili ihned cítit harmonie a okamžitě nasazovat vícehlas a ladit s ostatními. V práci vedené Marjanou bylo důležité zpívat v jednom proudu, bez zastavení, jednu píseň jsme vždy mnohokrát opakovali mnoha způsoby, hráli jsme si s tempem, intenzitou i výrazem. Zároveň jsme „dostávali píseň do těla“ přes rytmus, takže jsme byli stále v pohybu, naše těla se pohybovala v rytmu písně, a to ne jako vedlejší produkt zpěvu (takže jsme se „nepohupovali do rytmu“), ale rytmus jsme chápali jako rovnocennou složku písně, ve které jsme hledali podporu k melodii nebo naopak kontrast, gradaci a akcenty. Během této práce měl každý čas i individuálně hledat, jaké pocity, témata a představy v něm osobně daná píseň vyvolává, co v něm rozeznívá. Takto jsme se vpravovali do písní a hledali jejich esenci, jejich duši. Hledali jsme tu (pro nás) správnou atmosféru, výraz písně, tu správnou barvu hlasu. Celkově jsme hodně pracovali na otevřeném, v hlavě rezonujícím tónu, protože jsme chtěli dosáhnout otevřené vibrace, atmosféry slovanského zpěvu, pro který je charakteristický jasný tón, často vícehlas, který se rozprostírá do široka a pokrývá krajinu daleko před sebou.

Naším cílem bylo najít v každé písni to, co nás inspiruje a akcentovat v ní to, který detail je v ní pro nás nejsilnější. Trhali jsme písně na kusy, vybírali jsme z nich zajímavé motivy, různě je kombinovali a pozměňovali je a hledali významy, které tyto nové tvary vytvářely. Některé struktury, které během práce vznikaly, inspirovaly Viliama k tvorbě situací, nebo naopak ve spolupráci s Marjanou hledali ztvárnění Viliamovy vize nějaké situace. Takže jsme písně transformovali, hledali v nich náš vlastní výraz a vyjádření situace.

Jako k hudbě jsme přistupovali i k mluvenému slovu. Texty, které se objevují v představení, pocházejí většinou z nahrávek, které jsme pořídili na expedici, nebo z původních emigrantských dopisů, nebo ze

současných výpovědí ukrajinských prostitutek a také z Čapkova Hordubala. Z nahrávek si měl každý vybrat několik vět, slov, zvolání či smíchů, které ho zaujaly, a co nejpřesněji převzít jejich intonaci, barvu hlasu a rytmus (tyto úryvky jsme nazývali intonace). Každý si tedy vytvořil zásobu intonací, které pak mohl nabízet při vytváření zvukové linie situací. K psaným textům, které jsme použili, jsme hledali zajímavý rytmus, melodii a barvu podle situace, do které se vkládaly, nebo podle hudebního kontextu, při práci s úryvky emigrantských dopisů jsme intonace a rytmus hledali v jejich grafické úpravě. Z intonací jsme budovali společné melodicko-rytmické struktury, nebo jsme je používali v individuálních partiturách jako další složku výrazu či komunikace.

4. Expedice

Scénický výzkum vyžaduje osobní zaujetí, protože jeho účelem není přinést objektivní etnografický materiál, ale vstřebat tyto poznatky do sebe jako formu inspirace. To, co my hledáme a studujeme je scénický výraz v projevu a objevujeme v tom specifickém ztvárnění to obecné, archetypální. Proč expedice? Abychom mohli věci uvidět, nalézt, musíme se na ně dívat z jiného úhlu, než jsme zvyklí, jinak si jich nevšimneme. Přinášíme si nejen vlastní materiál, ale i atmosféru, kterou se pak necháváme inspirovat, zůstává v nás živý kontakt s lidmi a místy, a to nás pak, byť i nevědomky, ovlivní při vytváření situací.

Účelem naší první expedice bylo vůbec se seznámit se s kulturou rusínského etnika, o kterém jsme nevěděli zhola nic, s jeho tradicemi a především písněmi. Doufali jsme, že nalezneme tyto tradice stále živé a podaří se nám zachytit specifické a jedinečné bohatství jednoho lidského společenství, a jak se tyto tradice otiskují do života a charakteru jednotlivců.

Ze začátku jsme neměli přesné určení, konkrétní osoby, o kterých bychom věděli, že nám mohou pomoci, jeli jsme víceméně „na blind“. Schválně jsme nezvolili cestu přes folklórní soubory, my jsme chtěli nalézt tradice v živé podobě, možná i vlastní tvorbu, chtěli jsme nasát skutečnou živou atmosféru, rozmlouvat a poznávat lidi, kteří žijí v současné realitě, nechtěli jsme dostat tradice pouze v zakonzervované

podobě. Prostě jsme přijeli do vesnice a ptali se po někom, kdo zpívá, jestli vůbec a jak se udržují tradice, a co je v onom místě zajímavé, jestli se tu odehrály nějaké nevšední události nebo příběhy. Samozřejmě jsme nebyli vždy úspěšní, ale občas se na nás usmálo štěstí a my narazili na výjimečné lidi a podařilo se nám nasbírat cenný (především audio) materiál. Postupovali jsme od východu, od hranic s Ukrajinou, po východní úpatí Vysokých Tater, navštívili jsme mj. vesnice Runina, Ulič – Krivé, Jarabina, Kamienska.

Po naší první expedici jsme uvažovali o tom, že bohatství, které jsme v tomto kraji a lidech našli, bychom mohli využít jako inspirační zdroj i pro další projekt Farmy v Jeskyni. Proto jsme se rozhodli vydat se sem znovu. Mohli už jsme využít kontaktů z minula, což byla velká výhoda, mnoho dveří se nám díky tomu snadněji otvíralo. Jako základní tábor jsme si zvolili vesnici Jarabina. Odtud jsme vyjížděli do blízkého i vzdáleného okolí. Také jsme zde měli přátele, kteří nám vydatně pomáhali. Jarabina leží u Staré Ľubovni a tato oblast je nejzápadnějším výběžkem rusínského osídlení na Slovensku (na úpatí Tater).

Na této výpravě jsme už měli jasnější cíle, věděli jsme, na co se konkrétně zaměřit. Určili jsme si úkoly – témata, po kterých budeme pátrat. Nejvíce nás zajímalo téma vystěhovalectví, které bylo (a stále je) v této oblasti velmi silné. Hledali jsme písně s emigrantskou tematikou, příběhy lidí, kteří odešli (a vrátili se), příběhy těch, co zůstali, dopisy, zkrátka vše, co se k tomuto vztahuje. Dále jsme samozřejmě pátrali po specifických místních lidových zvycích, rituálech, pověrách, tancích. Zajímala nás také kultura bačů, jejich silné sepětí s přírodou a z toho vyplývající činnosti - přírodní lékařství, zaříkávání, věštění. Kultura a život v tomto kraji je nerozlučně spjatý s náboženstvím, zajímaly nás tedy i liturgické obřady, potažmo jejich prolínání s pohanskými kultury. Samozřejmě jsme se nemohli vyhnout „drotárstvu“ – drátenictví, i když na tom nás spíše zajímaly dopady odloučení od rodin, vlastně se jednalo o krátkodobou emigraci mužů.

Co se týče emigrantských příběhů, vyslechli jsme jich spoustu, v každé rodině je totiž někdo, kdo emigroval, ať už to byli předkové nebo se jednalo o emigraci současnou, kdy v cizině žijí děti, slyšeli jsme též hodně příběhů, které naši vypravěči znali z doslechu. Co v nás však zanechalo stopu a co bylo téměř všem příběhům společné, byl smutek,

důsledky odloučení od rodin byly většinou nešťastné, někdy až tragické. Ti, co odešli, museli svůj život žít v ponížení, tvrdé robotě a mnohdy tam byli podváděni, ti, kdo zůstali, museli žít v chudobě a bez nejsilnějšího z rodiny (často zůstávali jen staří a děti), stávalo se, že si jedni nebo druzí našli nové partnery, a to zapříčinilo nešťastné rozpady rodin i smrt, v některých případech násilnou.

Významným zdrojem naší práce se staly autentické dopisy emigrantů zhruba od dvacátých do sedmdesátých let 20. stol., které jsme dostali od pana Lazoríka, protože vypovídají o pocitech lidí, můžeme z nich vyčíst celé lidské osudy. Nás zaujaly především dopisy staršího data, byly pro nás zajímavější z hlediska stylistického i grafického. V dopisech se objevují společná témata, zájem o to, co se děje doma a většinou nespokojenost a pocit osamění v cizí zemi. Krásné bylo, že lidé v těchto dopisech neuměli být formální, že se vyjadřovali přímo, jako by mluvili, psali vlastně jako děti, „nezasažení“ kulturou. Společná jim byla i sáhodlouhá oslovení na začátku, kde bylo pozdraveno celé příbuzenstvo a pochválen pánbůh. Zaujala nás též grafická úprava dopisů. Lidé měli s psaním problémy, takže písmo bylo roztřesené, rozbíhavé, rozličně tvarované a mnohdy až nečitelné. Těchto tvarů jsme si také všímali a např. kolega Nižník si jejich transformací vytvořil pohybovou partituru. Také při mluvě jsme zachovávali přesné tvary tak, jak byly napsané, tedy i se špatnou interpunkcí či jinými chybami.

Nejrozsáhlejšími materiály, které jsme si přivezli z expedic, jsou audionahrávky. Nahrávali jsme především písně (o to jsme žádali prakticky každého, s kým jsme se setkali). Také nás zajímaly osobní příběhy, zkušenosti s emigrací, místní zvyky, ať už současné nebo jak si je pamatují z minulosti, nebo zajímavé události ze života dotyčného. Některé věty jsme využili v práci s intonacemi, velmi inspirativní byla nahrávka z hospody ve vesnici Runina, protože to byla velmi pestrá směsice barev hlasů, tónů a zpěvů.

Z audionahrávek nás nejvíce zajímaly písně. Jak už to bývá, pracovali jsme jen s částí z nich. S těmi, co s námi z nějakého důvodu rezonovaly, ať už tematicky, melodií, nebo výrazem zpěváka. Nechtěli jsme pracovat s písněmi, jejichž melodie nám byla povědomá (nebo jsme vytušili, či nám bylo potvrzeno, že píseň je poměrně známá, populární), také jsme

se vyhýbali písním s uherskou melodikou (těch bylo poměrně dost, byly oblíbené).

Nejbohatším zdrojem, ze kterého jsme čerpali, byly písně z Jarabiny, a to především díky spolupráci s A. Derevjanikovou a ženami z místního sboru, který vede. Velmi nás oslovil a později velmi ovlivnil charakteristický styl zpěvaček z Jarabiny. Zpívají vždy plnými hlasy a výrazně se opírají o dlouhé vokály, ty většinou natahují, přesně a v plné síle dodržují hodnoty not (tedy na konci slova nebo fráze nikdy „nevypustí“). K výrazné vibračnosti jejich zpěvu přispívá i to, že se jejich hlasy spojují v kvalitě, doladují se a splývají v jediný proud. V harmonizacích se někdy všechny hlasy sejdou na stejných tónech uprostřed písně, typické je zakončení všech hlasů v písni na jednom tónu. Na expedicích jsme samozřejmě pořídili i spoustu fotografického materiálu. Ten jsme využívali při vytváření partitur, ale především je vzpomínkou na lidi, které jsme potkali, připomíná atmosféru, kterou jsme s nimi zažili.

ČÁST II. POSTAVA POĽANY V CELKU INSCENACE (Po jednotlivých situacích)

Ve druhé části se zabývám rozbořem inscenace po jednotlivých situacích, a to především z pohledu Poľany. Popisuji, jak se vyvíjí její vnitřní dramatická linie v jednotlivých scénách, jak jedná a jaké má pro své jednání důvody, jak vnímá vzniklé situace. Zároveň popisuji proces tvorby konkrétních situací, vznik konkrétních partitur. Zachycuji také hudební stavbu inscenace i použití textového materiálu, vznik a proces budování hudebních kompozic a jejich notový záznam.

Inscenace Sclavi není budována jako lineární příběh, kde jedna scéna kauzálně vychází z druhé. Vodítkem je příběh Hordubala, emigranta, který se vrací domů, všemožně se snaží vrátit se do kruhu své rodiny, do náruče své ženy, do společenství vesnice. Všude je odmítán, ale s tím by se i smířil, že ho však odmítne jeho žena, že je pro ni cizí, s tím se smířit nemůže, zborťilo by se mu vše, pro co žil, a tak se rozhodne o své místo bojovat. Svůj boj prohrává, umírá, ale ve smrti se mu dostává klidu a smíření. Tyto události se v inscenaci prolínají s jeho představami a vzpomínkami. Základním zápletkou představení se tedy stává střet mezi Hordubalovým očekáváním a skutečností. Další postavy mají svůj život, jednají samostatně v situacích, které zpodobňují skutečné události doma nebo ve vesnici, ale zároveň vystupují v jeho představách. Já jsem si tedy musela vytvořit vlastní motivace pro partitury v těchto představách, často odlišné či protichůdné vzhledem k situaci, jak ji vidí Hordubal či divák. Také jsem musela vyřešit motivace pro ty situace, kdy nepředstavuji Poľanu a hledala jsem co nejvíce styčných bodů, abych nemusela přerušovat svou kontinuální vnitřní linii během představení.

Scénosled: Nájezd emigrantů; Návrat / První setkání; Kůň; V hospodě; Jdi pryč; Čeledín; Giv mi džob; Otec a dcera; Mezi svými / Prostitutky; Na střeše; S nami Boh; Smlouva; Svatba; Znásilnění; Nalodění; Návrat II.

Spouštěčem dramatických změn v Pořanině životě se stává Hordubalův návrat. Do té doby si žila samostatně, rozvinula svou osobnost, získala zkušenosti, ona byla svou paní a nemusela se nikomu zpovídat, nu, změnila se za tu dobu, co ji neviděl. On ji vidí stejnou jako před lety, oddanou, poddajnou, se stejnými myšlenkami a nadějemi, jako má on. To už ale dávno není pravda. Když ho uvidí, tak se lekne a málem ji zachvátí panika, protože už ho nechce ve svém životě. Se zatnutými zuby respektuje jeho pozici, ale snaží se mu vyhýbat, je nucena se chovat jinak, než je zvyklá, schovávat se, tvářit se jinak než myslí. Je to plíživý začátek konfliktu, kdy ještě není jasné, jak se věci (vztahy) budou vyvíjet („První setkání“).

Následuje setkání manžela a milence, takže Pořana je zde nucena jednat, přitom se také musí přetvařovat, ale ukazuje se její schopnost a odvaha řešit situaci, nepoddávat se, je schopna se vrhnout doprostřed ringu s vědomím, že je natolik obratná (zná nebo je schopna odhadnout možnosti a strategii obou mužů), že odvrátí skandál, oba obalamutí a vše zahraje do autu („Kůň“).

Následující společná situace Hordubala a Pořany potvrzuje její schopnost stát si na svém, rozhodne se s ním mluvit přímo, předložit své argumenty a neustoupit. Hordubal ji ale překvapí svou zaslepenou touhou, a tak dojde k rozkolu, Pořana mu otevřeně dá najevo nepřátelství, je to pro ni zlomová situace, plná emočního vypětí, uzavře se tím pro ni kapitola „otukávání“, ujasní a potvrdí si tu svůj odmítavý postoj k němu („Jdi pryč“).

Dále se ukazuje rozdílná kvalita vztahu Pořany ke Štěpánovi a k Hordubalovi. Se Štěpánem je to soulad, společný rytmus a tempo, Hordubala jen trpí, nepotřebují ho, ignorují ho (Čeledín).

I za Hordubalovy přítomnosti pokračují ve svém vztahu. Tajně spřádají plány, tajně se milují („Na střeše“).

V Hordubalově přítomnosti je velmi zarputilá, mlčí, uznává svou povinnost vůči němu, ale rozhodně není pokorná, vrhá na něj znechucené pohledy („S nami Boh“).

Když se Hordubal rozhoupá k akci, je Poľana velmi překvapená. Je zmatená, neví, jak se s tím má vypořádat, vidí, že je Štěpán v úzkých, chce mu pomoci, chce jednat, ale neví jak, Hordubalova energie je najednou velice silná a nesmlouvavá („Smlouva“).

Hordubal vymyslel plán a bez diskuse, agresivně ho uskutečňuje: Štěpán si má vzít jejich dceru. Poľana tiše souhlasí s tímto řešením, i když podvědomě ví, že dělá obrovskou chybu. Čím více navenek předstírá, že je vše, jak má být, tím víc roste její bolest a začíná se rozpadat její sen. Nastává zlomový moment v jejím životě („Svatba“).

Poľana uniká do svého světa, vyzpívává svou bolest. Podvedla dceru i sebe, ztratila i to, o co nejvíc bojovala, svůj cit ke Štěpánovi, ten, ji strašně zklamal, teď už nic nemůže být jako dřív, zůstává sama. Je to zoufalý výkřik, emoční vyvrcholení celého konfliktu, konec jejího příběhu („Znásilnění“).

V tomto okamžiku opouštíme Poľanu skutečnou, její další osud zůstává otázkou, můžeme se jen domýšlet, co se s ní (a s ostatními) bude dít dál: další rodinná scéna jakoby se odehrávala mimo souvislost s linií příběhu. Jakoby vše začínalo znovu a jinak, je tu jiná Poľana, vstřícná a oddaná a všichni překypují zájmem o Hordubala („Návrat II“).

V dalších scénách není úplně přesně dané, zda se jedná o Poľanu nebo o anonymní postavu emigrantky. Já jsem se ovšem snažila „propašovat“ Poľanu kam jen to bylo možné. Většinou to nebyl problém, scény jsou postaveny tak, že v nich funguje nějaký vztah mezi mnou a Hordubalem, Hafii a Štěpánem, motivace pro svá jednání jsem hledala z pohledu Poľany („Nájezd emigrantů“, „Giv mi džob“, „Otec a dcera“, „Nalodění“). Ve dvou scénách se jedná o charakter, který nemá s Poľanou nic společného („V hospodě“, „Mezi svými“).

Náš jazyk je především fyzický, tzn., že jednáme skrze fyzické akce, komunikujeme fyzickými partiturami. Ovšem dojde i na situace, kdy jakoby fyzicky není co dělat. Já v poslední třetině představení se nijak expresivně nehýbám, dokonce v situacích, kdy nastává nejdůležitější

dramatický zlom v životě Poľany („Svatba“ a „Znásilnění“) se prakticky nehýbám vůbec, a zde se ukazuje nutnost precizních a bohatých vnitřních motivací a také vrstvení motivací předchozích. Aby linie charakteru Poľany mohla vygradovat, musí se ve mně ukládat vývoj konfliktů ze všech předchozích situací, ať už se projevují fyzickou akcí, zpěvem nebo jen pohledem, vždy musí být podmíněny hlubokou a silnou vnitřní intencí. A i v přechodech mezi situacemi se tyto intence nesmějí ztrácet, je mezi nimi vztah, navazují na sebe, i když někdy ob situaci. Vrstvením se pak intence násobí a dramatický moment vzniká konfliktem silné intence a minimální akce, intence vytryskne skrz jednu složku výrazových prostředků. Náš jazyk se snaží organicky propojovat fyzické akce a hlasový projev, vše to jsou transformace vnitřních intencí. Pro vytvoření živé postavy, která na jevišti existuje a jedná v přítomném momentu, je tedy nutné, abychom vytvořili síť jejích vnitřních motivací a intencí, její vnitřní svět.

ČÁST III. MÍSTO SCLAVI VE VÝVOJI FARMY A POSTAVENÍ ZPĚVNĚ MLUVNÍHO PROJEVU

Postavení Sclavi ve vývoji skupiny musíme vnímat v širších souvislostech, abychom viděli vývoj práce, musíme srovnávat. Proto stručně popisují práci na inscenaci, která Sclavům předcházela (Sonety temné lásky), a která následovala (Čekárna). V souvislostech specifického scénického jazyka, který jako divadelní soubor vytváříme, je základním pojmem muzikalita v různých formách výrazu a můžeme tak v postupu času a v práci s různými tématy sledovat její organické (a vědomé) včleňování do všech složek výrazu, jakož i různé přístupy v práci s hudbou a textem (zpěvně mluvním projevem). Všem třem inscenacím předcházela obsáhlá rešerše a expedice k tématu, tyto materiály se staly jedním ze zdrojů inscenací a do značné míry (díky transformaci kulturních specifik) určily styl a energii dané inscenace. Vývojem prošla i dramaturgická práce, protože náš způsob tvorby vyžaduje specifický přístup. Specifická je i herecká práce spojená s vytvářením postavy.

Všem třem inscenacím (a na tom můžeme sledovat základní charakteristiku způsobu práce Farmy) jsou společné určité principy a procesy. Je to především specifická dramaturgie, která se neváže na dramatický text (i když v počátcích – u Sonetů temné lásky – jsme se snažili tvořit scénář a pak podle něj postupovat), jejím úkolem je vyhledávat materiály k tématu, navrhnout texty, které bychom mohli použít, a pak, podle toho, jak se vyvíjí situace během zkoušek, pomáhat režisérovi odhalovat další významy uvnitř situací a posléze spojovat situace v celek.

Vznik inscenací je dlouhodobý proces, protože mu jednak předcházejí obsáhlé rešerše k tématu, expedice (přímé, živé setkání s daným tématem) a zkoumání kulturních specifik, a jednak samotný proces

zkoušení trvá dlouho, protože zápletky situací se teprve hledají. Společný je i způsob práce s nasbíranými materiály (ať už se týkají písní, mluvy nebo pohybu), transformační proces. Postupujeme zvenčí, od objektivního zjišťování a zpodobňování vnějších znaků a formy, směrem dovnitř, k subjektivnímu vztahu, k soucítění, k hledání rezonujících motivů s osobní zkušeností.

Výrazným a charakteristickým rysem všech inscenací je muzikalita, jak při používání hudby jako takové, tak v hereckém výrazu a vůbec ve stavbě inscenace. Se všemi výrazovými složkami pracujeme hudebně – i s pohybem a slovem – dbáme na synchron, rytmus, hledáme jejich dynamickou a melodickou linii. Snažíme se všechny složky výrazu propojit, hledáme komplexní výraz celé lidské bytosti, kde jsou v jednotě tělo i hlas, a představení je přímým, živým přenosem výrazu. Vibraci živé energie umožňuje znásobit to, že ve všech inscenacích se hudba a zpěv realizuje 'živě'.

Rozdílnost každé inscenace určuje odlišný styl (důraz na rozdílné aspekty) vycházející z tématu, jeho kulturního, společenského i dobového pozadí, které zkoumáme v rešerších a které je impulsem pro specifický trénink vlastní každé inscenaci, a také samozřejmě míra našich zkušeností a postupné zdokonalování. V Sonetech se stal osou inscenace životní příběh F. G. Lorcy, scénický výraz je inspirován specifiky andaluské kultury. Ve Sclavech je to téma emigrace a prostředí rusínské kultury, výrazným impulsem byla krása rusínských písní a především strhující interpretace zpěvaček z Jarabiny. Téma Čekárny (transporty Židů ze Slovenska) vyvstalo z historie prostoru nádraží Žilina-Záriečie.

Dramaturgicky postupně upouštíme od stavění inscenace na předem dané dějové linii (Lorcův život – jasně dané mantinely, ztvárňovali jsme situace z jeho života, Čapkův Hordubal – novela se stala jedním ze zdrojů pro inscenaci, inspirovali jsme se zápletkou a jeho postavy se staly základem pro naše charakterové linie, Čekárna – zde jsme neměli žádnou předlohu, příběh se objevil na základě vztahů a situací, které vznikaly víceméně nezávisle).

Můžeme také sledovat vývoj a různé podoby hudebnosti v inscenacích. Propojování s hudbou a využívání hudebních principů pro nás bylo důležité vždy, hudba nás zajímá jako forma vibrace, jež zasahuje a komunikuje s divákem. Hudba je přítomná stále, jako písně obohacující a

rámující příběh (Sonety), jako princip, na němž se staví situace i celek představení, jelikož je to nedílná součást tématu (Sclavi), jako vnitřní princip fyzických akcí a těsná komunikace zvuku nástrojů a hlasů se zvuky pohybu v prostoru (Čekárna). Sledujeme tedy směr od muzikality v hlase k hledání muzikality ve všech složkách výrazu.

Použití hudby jako takové a hudebního (lyrického principu) se projevuje v nejmarkantnější podobě právě ve Sclavi. V Sonetech zpěv zajišťuje sbor, který tak vstupuje do situací, komentuje dění či vytváří atmosféru, specifickou estetikou evokuje esenci doby a prostředí, zpěvem (i akcí) rámcuje příběh tří hlavních postav (které nezpívají). V Čekárně hudební linii (tedy nástrojový doprovod a zpěv) vytváří „kapela“ (k níž se občas přidávají někteří z herců): hudební principy jsme tu transformovali do fyzických akcí, především do jejich precizního rytmického vybudování, detailního synchronu a do včlenění zvuků, které vytváříme akcí (např. zvuky kroků), do zvukové linie inscenace.

Inscenace Sclavi je vystavěna na maximálním propojení zpěvu a zvukové linie se situacemi. Vycházeli jsme (a použili) většinou z písní s emigrantskou tematikou, protože v nich je uložena emigrantská zkušenost a reakce na ni, v těchto písních je nastřádáno emoční bohatství, které nelze přenést a zprostředkovat jinak než formou hudby. Hned tři velké kolektivní situace jsou tu vytvořeny primárně jako hudební kompozice a fyzické akce byly budovány na jejich základě. Významnou roli hraje i to, že hudební nástroje, které tu používáme (kromě bicích), tedy akordeon, trubka a fukací harmonika, jsou součástí partitur postav (herci na ně hrají v intencích své role). Sdělení, které Sclavi přinášejí divákovi, se přenáší spíše zvukovým vjemem, silou vibrace, která rezonuje s emocí diváka.

V práci s textem můžeme sledovat vzrůstající potřebu využívání zvukové stránky mluvy, její zapojování do hudební linie inscenací. V Sonetech jsme s básněmi a dalšími texty pracovali dramaturgicky, umísťovali jsme je podle obsahu a logiky v situacích. S intonacemi, tedy se stylizovanou mluvou, jako s rovnocennou složkou hudební linie jsme začali pracovat ve Sclavech. Jsou zde i texty, které se svým obsahem vztahují k dané situaci a přímo komunikují s divákem, ale většinou užíváme textu nezávisle na jeho významu, jako filtru pro motivace, intence intonací jsou

jedním z prostředků komunikace, mohou sloužit jako další plán. Obdobně jsme s textem pracovali i v Čekárně.

V takto specifickém přístupu k tvorbě inscenace vyvstává otázka, jak přistupovat k postavě bez scénáře, tedy herecká práce zde klade nároky na samotné vytvoření postavy, vyžaduje individuální osobní autorský přístup a zodpovědnost. Linie postavy vzniká a vyvíjí se postupně v procesu zkoušení, nelze ji tvořit tak, že předem vymyslíme konstrukci charakteru, kterou pak prosazujeme při práci na situacích. Kontury postavy se rodí různými způsoby z mnoha zdrojů. Základní téma mých postav vzešlo v každé inscenaci odjinud. V Sonetech spojením linií postav inspirovaných osobami z Lorcova života do jedné bytosti měnící tváře, ve Sclavech z literární postavy, v Čekárně to bylo nejsložitější, asi z největší části jsem vycházela z fyzického typu, na kterém jsem dříve pracovala, částečně jsem charakter postavy určovala zpětně ze vzniklých situací a vztahů, částečně to byla idea režiséra.

Vnitřní herecká práce – představivost – je samozřejmou součástí tvorby, bez ní by nebylo možné vytvořit živoucí bytost, zaujmout k ní osobní vztah a na jevišti se s ní ztotožnit. Je třeba však být vzhledem ke svým představám flexibilní, pružně reagovat na momentální situace při zkoušení a přijímat tak nové impulsy pro obohacení světa postavy a jejího charakteru. Je to zvláštní proces, na nějž nelze dát zaručený recept, někdy je při zkoušení lepší zapomenout na vše, co je připraveno, a začít jakoby úplně znovu, nechávat se překvapovat a z výsledků, které nás zaujmou, pak obohatit stávající partituru.

Intelektuální proces probíhá paralelně s praktickou tvorbou, nad postavou (svým partem, úkolem) přemýšlím, analyzuji možnosti jednání a navrhuji si její vnitřní vlastnosti i vnější fyzické projevy. Režisér má samozřejmě také určitou představu, kterou se snaží herce inspirovat, někdy se stane, že se jeho představa liší od té mé, a tak musím své představy nabourávat a měnit (což většinou nelibě nesu), nicméně je to k prospěchu věci, protože jinak by mohlo hrozit, že se uzavřu do vyplňování předem vymyšlené konstrukce a výsledek bude plochý a neplastický.

Při herecké tvorbě v tomto typu divadla je nutná značná angažovanost, herec musí sám aktivně hledat téma, které s ním rezonuje, které chce

ztvárnit, musí sám hledat motivace způsob jejich přesné artikulace, transformovat je do řeči těla a zvuku.

Pro naše představení je charakteristické, že se nesou ve vysokém stupni energie, v jednom proudu bez zastavení. Všichni herci během celého představení „nevypouštějí“, jsou neustále zaangažovaní, předávají si energii mezi sebou v situaci i v návaznosti jedné scény na druhou. Představení jsou záležitostí kolektivní, jejich síla pramení ve spojení všech účinkujících, ve vytvoření společné vibrace. Nejsilnější (kolektivní) přímá energie do diváků sálá ze Sclavů, je to síla písní, hudební vibrace, v písních se také všichni spojí, všechny postavy jsou na stejné lodi, mají stejnou zkušenost a stejnou bolest, a tato společná výpověď diváky přímo zasahuje. Pro energii Sclavi je příznačná syrovost, zemitost, protože vychází z kultury prostých, upřímných lidí. V Sonetech je esenciální spojení s andaluskou kulturou, kulturou, kde je hlavním motivem vztah ke smrti. Sonety jsou proto temnější, díky specifické estetice rafinovanější a díky intimnímu příběhu komornější. V Čekárně jsme původně chtěli ve větší míře zapojit zpěv, ale zjistili jsme, že prostě zpívat nemůžeme, snad že téma a příběhy, které jsme vyslechli, byly příliš silné a nezprostředkovatelné skrze naše hlasy. Jazyk Čekárny je více metaforický, pracujeme s jemnou ironií a nadsázkou.

V procesu krystalizace specifik našeho divadelního jazyka jsme směřovali ke sjednocování všech složek výrazu (pohybu, zpěvu, mluvy) v jednodušší linii, snažíme se jednotlivé složky neoddělovat, ale organicky propojovat, a to podle hudebního chápání a cítění. To znamená, že v pohybových partech (samostatně i partnersky) klademe důraz na rytmus, dynamiku (hledáme v pohybu melodii) a synchron s partnery a s hudbou (pokud je hudební doprovod), zpěv a hudbu neoddělujeme od situací, přirozeně situaci vyjadřují nebo doplňují, v mluveném slově hledáme rytmus a melodii intonací, a v tomto smyslu jeho zakomponování do hudební linie inscenace. Nejedná se o tanec (netvoříme choreografie na hudbu) či o muzikál (netvoříme hudební výstupy, kterými se prokládá děj, přístup k hudebnímu materiálu je jiný, nemáme skladatele zvenčí, který donese hotovou hudbu, ta se nastuduje a spolu s choreografií se provede). Používání hudebního principu souvisí s lyrickým (nikoli epickým)

přístupem ke stavbě inscenace, metaforickým vyjadřováním. Všechny složky výrazu jsou médiem pro přenos sdělení (tématu, situace, příběhu), které přesahuje intelektuální analýzu a které nevysvětlujeme. Stejně jako hudba nebo báseň chceme svým výrazem vyvolat vnitřní pohnutí, emoční rezonanci, která vzniká přímým živým střetem s proudem energie, s obrazy, které dovolují osobní, individuální pohled a vstřebávání podnětů. Ovšem situace a dramatické konflikty, které se odehrávají na jevišti, nejsou banální, zmatené či nahodilé, pod každou drobnou akcí se skrývá mnohvrstevnatá historie dlouhého procesu tvorby a rešerší, promyšlená kompozice, a stejně tak v celku inscenace.

V inscenacích i v celém procesu zkoušení je nám hlavním cílem přenos tématu, pronikáme do něj a objevujeme jeho bohatství, pronikáme do paměti kultur i jednotlivých lidí, rozvíjíme se a rozšiřujeme své možnosti, abychom toto bohatství mohli transformovat a předat dál, představení je tak pro nás i formou poděkování za možnost poznat hluboké lidské příběhy v různých formách, kulturách a dobách.

Postavení a význam inscenace Sclavi

Význam Sclavů ve vývoji skupiny byl zásadní, v mnoha ohledech to byla inscenace přelomová, při práci na ní jsme se formovali jako soubor, vědomě jsme začali budovat vlastní jazyk, rozvíjeli jsme vedle specifického tréninku k inscenaci i základní fyzický trénink. Zásadní bylo včleňování hudby do stavby inscenace, do akcí, zpěv a zvuková linie (intonace a nástrojový doprovod) mají významotvornou funkci. Stalo se tak proto, že v kultuře, kterou jsme se inspirovali, v kultuře Rusínů, je zpěv významným prvkem, dodnes je jedním z hlavních znaků jejich kulturní a národní identity. Dalším impulsem bylo živé setkání s interpretací písní zpěvačkami z Jarabiny, jejichž výraz (ve spojení s krásou písní samotných) byl pro nás natolik intenzivním zážitkem, že jsme se rozhodli tyto písně zkoumat, rozpracovávat je a postavit na nich základy inscenace. Ve spolupráci s Marjanou Sadowskou jsme se učili, jak pracovat s hudebním materiálem, jak ho zkoumat do hloubky a přijímat ho za svůj. Hudební prameny z rusínské, slovenské a ukrajinské kultury

se transformací, rozkrýváním jejich významu a atmosféry v melodiích i textech, setkáním a rezonancí s emocemi v každém z nás, staly základem hudebních kompozic a zvukové linie inscenace, nositeli tématu a médiiem situací i osobní výpovědí postav. Primárně v melodii hledáme emoční, nevyslovitelný význam, který s námi souzní, a podle něj dále s písní pracujeme a umísťujeme ji do dalších celků, texty písní samozřejmě vnímáme (vždyť jim rozumíme), jsou ukazateli tématu, příležitosti, ke které vznikly, ale nemohou obsáhnout celou hloubku výrazu, který je zakódován v melodii, a proto jej rozhodně neilustrujeme. Ve spolupráci s Marjanou jsme začali budovat i hlasový trénink, zaměřený jak na kontinuální individuální růst každého z nás, tak na společný vícehlasý zpěv a souznění. Při práci na Sclavech jsme tedy metodicky budovali základy práce s tělem i hlasem, čímž jsme začali vymezovat směr, styl a specifika práce našeho souboru. Zásadní krok jsme učinili v práci na liniích postav, začali jsme vytvářet partitury. Znamená to směřování k větší individuální angažovanosti a zodpovědnosti, každý sám dostal úkoly vytvářet fyzické struktury z různých zdrojů a na různá témata, tyto partitury se pak rozpracovávaly a dlouhým procesem destilace, konfrontace s partnery a montáže různých částí partitur a motivací, vznikaly kontury postav. Každý měl individuální úkol týkající se tréninku, část, za kterou měl zodpovědnost a ve které vedl ostatní, já jsem pracovala na linii hlasového tréninku. To se stalo základem pro další fungování členů souboru jako lektorů na workshopech. Práci s tělem a zvukem se snažíme propojovat, tedy pohyb je zvukem a proto se snažíme jej vnímat sluchem, a hudba je pohybem, proto ji vnímáme a hledáme tělem, obojí vychází z jednoho zdroje, obojí je výrazem pohnutí v lidském nitru.