

Postřehy z výuky technik pohybového divadla na univerzitách v jihovýchodní Asii a Severní Americe

Osobní retrospektiva z cest o odhodlání postavit se k situaci všemi smysly, s otevřeností umělce, naivitou vnitřního dítěte a aktivizovaným balíčkem intelektových zásob



Hana Strejčková

Všech dosud absolvovaných akademických hostování si vysoce cením. Vyostřují totiž smysly a aktivizují všímavost, prohlubují badatelský ponor, nezřídka i lidské vztahy. Celkově se během nich rozpíná zvýšená citlivost ke všemu, co přichází. Vzniká tím prostor k naslouchání a dialogu, učení a porozumění, k získávání nadhledu nebo dalších perspektiv vidění. V Asii jsem pobývala v březnu roku 2025, v Kanadě o čtyři měsíce dříve v listopadu 2024. Asijští akademičtí pracovníci a studenti mi v první řadě ukázali formu hlubokého respektu a přirozeně působící píle. I když jistě může padnout námitka, že univerzálně dokonalým úsměvem se v Thajsku řeší a také zakrývá mnohé. V kanadském univerzitním prostředí jsem si zas plně uvědomila princip reciprocity. Čím více jsem dávala (v základním balíčku: energie, praxe a teorie v kontextuální interakci a prostor pro ověřování), tím více přicházelo nazpět, i když z různých směrů a již vydaná místa se sytila nově nabývanými poznatky a zkušenostmi.

Chulalongkorn University (Univerzita Chulalongkorn) se nachází v rušné oblasti centrálního Bangkoku. Její výškové budovy jsou však obklopeny zelení, a to i za velmi horkého, spalujícího letního počasí. Areál, zdmi pomyslně odcloněný od nepřetržitého ruchu velkoměsta, působil na první pohled přívětivým i ohromujícím dojmem. Ten umocňovala i ve vážnosti vnímaná jediná historická budova, dodnes významný symbol školy a hlavní sídlo administrativy. Jak říkali místní absolventi, každý se na legendárních schodech fotí s diplomem či při výjimečných událostech. Univerzitu založil král Vajiravudh (Rama VI.) v roce 1917 a pojmenoval ji na počest svého otce krále Chulalongkorna (Rama V.) jeho jménem. Na počátku měla čtyři fakulty, nyní jich provozuje čtyřicet dva. V celosvětových hodnoceních si pracoviště vede výborně. Sedmnáctým rokem po sobě si udrželo pozici nejlepší thajské univerzity a podle QS World University Rankings patří mezi deset nejlepších v žebříčku ASEAN (Sdružení národů jihovýchodní Asie) a v mezinárodním přehledu zaujalo 221. místo, v některých klíčových oblastech je dokonce v první stovce. Z hlediska konkurenceschopnosti na světovém trhu zaměřeném na vzdělávání je pro Chulalongkorn mezinárodně uznávaná reputace zcela zásadní. O kvalitě školy samozřejmě vypovídají sami absolventi – jednou z nejslavnějších absolventek je Jeho Královský Majestát Princezna Maha Chakri, která studovala na Umělecké fakultě Chulalongkorn University a roku 1976 zde obhájila bakalářský titul v oboru historie umění. Poté

se vzdělávala v dalších institutech a na svou alma mater se vrátila k postgraduálnímu studiu orientálních jazyků. Členové thajské královské rodiny jsou společností drženi v úctě, princezna však u obyvatelstva patří k nejoblíbenějším. Osobně jsem dostala možnost se seznámit se Sodsai Pantoomkomol Centre for Dramatic Arts Chulalongkorn University, a to s jeho magisterským a doktorským studijním programem.

Concordia University v kanadské provincii Quebec, jejímž oficiálním jazykem je (navzdory v Montrealu všudypřítomné francouzštině) angličtina, byla oficiálně založena 24. srpna 1974 sloučením Loyola College a Sir George Williams University, jejichž studijní programy se rozvíjely již v 19. století. Název převzala z místního hesla „Concordia salus“, což ve volném překladu znamená blahobyť prostřednictvím harmonie. Působila jsem výhradně na divadelní katedře (Theatre Department), avšak rozptýlené ve třech sousedících výškových budovách. Konkrétní příležitosti přišly z oborů scénografie, dramaturgie a herectví bakalářského stupně studia.

Při obou výjezdech byl pro mě rozsah vlastního působení překvapením. Pohybovala jsem se na škále od přednášení teorie s klasicky koncipovanou vizuální prezentací přes vedení tvůrčího semináře po lektorování pohybového workshopu, ale také jsem měla možnost ocitnout se ve výuce jako pozorovatelka. Náslechy v hodinách jsem vnímala jako velmi obohacující. Mimo jiné i díky nim jsem na katedře nonverbálního divadla HAMU postupně proměnila formální stránku výuky dějin a teorie nonverbálního divadla nebo upravila určité sekvence fyzické přípravy pro hereckou práci s maskou. V Bangkoku jsem se denně věnovala vedení semináře divadelní kritiky pro mezinárodní osazenstvo a pro asijské studenty tréninkům fyzického divadla podle metody Jacquese Lecoqa a systému pohybové přípravy divadelní biomechaniky dle Vsevoloda Mejercholda. V Montrealu jsem se uplatnila v hodinách dramaturgie současného divadla, dále jsem se na scénografii připojila na závěr semestru ke kulatému stolu věnovanému osobnosti Josefa Svobody a dialogu světla a prostoru. Nejvíce času jsem pak strávila u pohybu ve výuce divadelní biomechaniky. Později pak vykristalizovala příležitost spolupodílet se na vedení workshopu na téma fyzicky vedená dramaturgie dramatických postav (Physical Dramaturgy of Drama Characters). V thajském kampusu jsem se potkávala, vyjma skupiny mladých divadelních kritiků z deseti zemí světa, z valné většiny se studenty z asijských zemí; v Montrealu sice převyšovalo číslo místních studujících nad zahraničními, avšak multikulturní diverzita byla i přesto mnohem širší. Jen pro zajímavost, Thajsko je jediným národem Asie, který nikdy nebyl západní mocností kolonizován. A Kanada – ta se stále v mnoha ohledech vyrovnává s důsledky evropských kolonizátorů ve vztahu k původním obyvatelům (aboriginal peoples, first nations). V obou institucích na první pohled převládal zájem dorozumívat se, dovídat se a vycházet si vstříc. Ani jednou nenastalo tíživé ticho, které by proces výuky nebo

tréninku zablokovalo. Potíže jsem vnímala s ukončováním lekcí, a to zejména v Montrealu, kdy se vyhrazený čas vyčerpal z důvodu nespočtu dotazů. Jejich kvalita mě ovšem leckdy příjemně zaskočila, studenti vyžadovali promyšleně strukturované odpovědi s odkazy k dalšímu zkoumání. V Asii jsem vystačila s angličtinou, v Kanadě se jako užitečná ukázala bilingvní pružnost.

Nyní, ať se předejde otazníkům a spekulacím, je vhodné stručně zodpovědět, proč a díky čemu pozvání z obou prestižních univerzit přišla. Do Asie jsem vycestovala z pozice zvolené členky mezinárodního předsednictva Asociace divadelních kritiků (AICT/IATC), kde zároveň vedle běžné agendy zodpovídám za workshopy pro mladé kritiky (Chair of young critics' workshops), tj. pro studující a začínající profesionály v oblasti divadelní publicistiky. A tentokrát se seminář konal pod patronací jak asociace, tak univerzity, čímž se dveře otevřely i na katedru mezi místní studenty. Cestu do Kanady motivovaly jiné okolnosti. Navazovala na dřívější studia divadelní biomechaniky v Itálii pod vedením Mistra Bogdanova. Je dále nutné dodat, že obě cesty byly nekomerčního charakteru, negenerovaly žádný finanční příjem čili jsem ani nemusela řešit legislativu spojenou s pracovním povolením v cizích zemích. Ostatně cílem pobytů nebylo ucházet se o zaměstnání, ale výměnou za osobní vklad se nechat inspirovat. S úhradou cestovních výdajů mi v případě Asie pomohl Divadelní ústav (Národní institut pro kulturu) a částečně také HAMU, na kanadský pobyt jsem s velkým předstihem podávala grant na HAMU. V obou případech jsem získané i vlastní investované peníze vyměnila za nenahraditelné zkušenosti, uplatňované v další tuzemské pedagogické a badatelské činnosti. Zatímco pro někoho je akademické cestování běžnou součástí kariéry, možná až rutinou a záležitostí mimo rámec podobné reflexe, pro mě byla obě pedagogická hostování po zkušenostech na školách v Evropě a Blízkém východě opravdu výjimečnou příležitostí k seberozvoji a současně k popularizaci AMU.

Za vše si stále (v Thajsku) děkovat

V Sodsai Pantoomkomol Centre for Dramatic Arts na Chulalongkorn University v Bangkoku se divadelní katedra nachází v šestém nadzemním podlaží, v těsném sousedství s divadlem. To jsem objevila hned první den pobytu. Upřímně jsem obdivovala rozlehlý, a především dostatečně technicky vybavený divadelní sál, jenž sloužil nejen studentům školy, ale také pro nejrůznější profesionální představení, performativní události či festivaly. V té době se zde konaly akce v rámci bienálního festivalu BIPAM (Bangkok International Performing Arts Meeting, kurátorovaná přehlídka zejména asijské performativní scény). Při jednání v administrativní budově jsem dokonce našla zarámovaný plakát z doby, kdy v areálu univerzity vystupoval francouzský mim Marcel Marceau. Kamkoli jsem byla uvedena, setkala jsem se se srdečným vítáním. Ať už bylo za úsměvy cokoli, rozhodně napomáhaly postupnému uvolňování stresu, jenž se ve mně hromadil

z obavy, abych se z neznalosti a v návalu spontánního projevu radosti, zvědavosti či údivu nedopustila nějakého nevhodného kroku, který by odporoval místním zvyklostem. Během stáže jsem se stále sama sebe dotazovala, jak při zdejší výuce akceptovatelným způsobem upozornit studenta na nepřesnost, chybu nebo neporozumění zadání čili jak sdělovat kritiku, byť konstruktivní, nikterak osobní, čistě vedenou k věci. Druhým palčivým otazníkem bylo odhadování vhodné míry fyzického nasazení a načasování změn při tréninku, tedy jaké nastavit tempo výuky a jak stanovit adekvátní úroveň, abych posluchače a účastníky nepodceňovala ani svými nároky nepřetěžovala a tím je neodradila. V tomto ohledu mi úsměvy situaci neusnadňovaly, protože nevypovídaly nic o únavě, přesytení, ani případné nudě zúčastněných. Odhadnout upřímný zájem se pocitově začalo dařit až poté, co jsem se skupinou vytrvalých studentů o jednom volném večeru ochutnala místní specialitu durian, tradiční ovoce opravdu silného zápachu. Díky pronikavému aroma jsou tyto plody většinou zakázány ve veřejných prostorách, jako jsou například hotely. Dokonce i v supermarketech mají svá speciální oddělení a ukrývají se v lednicích. Neexistuje nic mezi, buď si jeho sladce mazlavou chuť zamilujete, nebo se připojíte ke druhé polovině, která jej kvůli odpudivé vůni nemůže ani vystát. Dosavadní práce mi otevřela dveře na thajskou univerzitu a durian mi pak jako zázrakem přinesl záchvěvy autentického lidství.

Pohybové divadlo podle metody Jacquese Lecoqa a průpravného systému Mejercholdovy divadelní biomechaniky nebylo studentům teoreticky neznámé. Thajsko má sice dva absolventy francouzské divadelní školy, ale ani jeden na Chula nevyučuje. Setkala jsem se v Bangkoku s jedním z nich, s Nikornem Saetangem, který se proslavil na divadle, v televizi i ve filmu. Založil vlastní soubor Theatre8x8. I navzdory „komerční“ popularitě, která je v systému místní veřejné podpory důležitá, se profiluje v oblasti současného performativního dění, v odvětví nonverbálního divadla, nejčastěji divadla masek, tance a mimu. (Thajsko je z hlediska kulturně subvencovaného prostředí mírně složitě.)

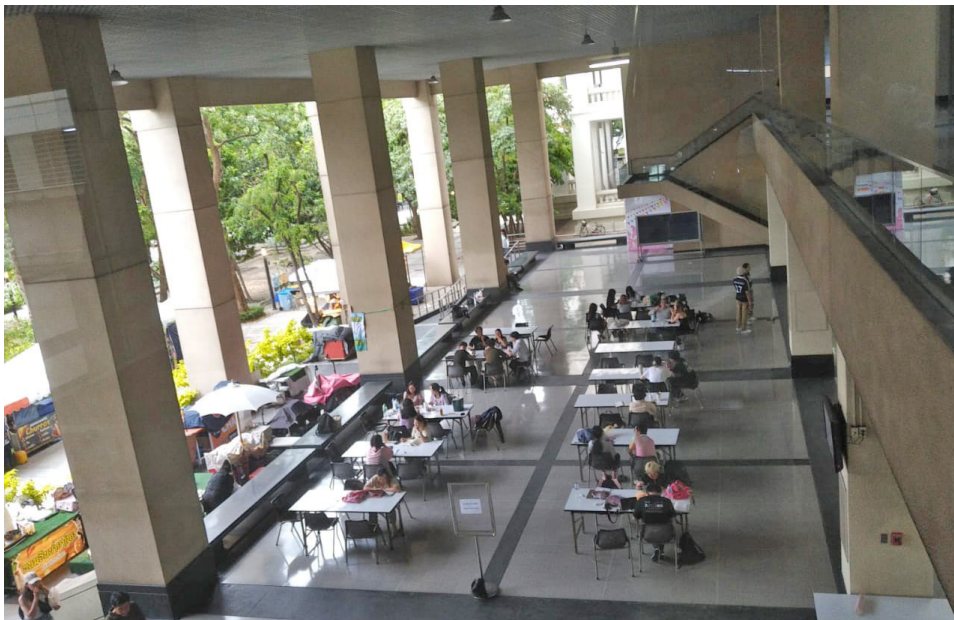
Na univerzitě jsem se věnovala zájemcům z řad studentů magisterského studia, jejichž profilace se rýsovala na škále od herectví po umělecký výzkum. Evropské a asijské tendence pohybového výrazu se navzájem nevyklučují, zejména do evropských asijské historicky významně prostoupily, i přesto se praxí otevřelo další téma, kterým se po předchozí staletí zabývali mnozí východní umělci. Například v oboru pantomimy japonští mimové Mamako Yoneyama či později Junji Fuseya zkoumali, jak zůstat „doma“ ve své tradici a současně, pokud je to ku prospěchu umělecké cestě, poznat a vtělit západní techniku. Klasické výchozí podněty vedoucí k zostření vnímání svého těla, prostoru a partnerů, jako je neutrální postoj, procítění chodidel, chůze v různém tempu, změny směru v chůzi a běhu, přesun v nízké pozici u země či bokem nebo zády vpřed, po patách, špičkách, hranách chodidel a změkčení došlapu i dopadu při výskocích nečinily nikomu žádné výrazné potíže. Během zahřívací smyslové a fyzicky aktivizační fáze se zvědomovala důležitost rytmu, jenž je obecně prevencí únavy čili je cestou k vědomé hospodárnosti



Pohled z plošiny u divadla na historickou budovu univerzity v Bangkoku



Se studenty při lekci na univerzitě v Bangkoku



Univerzita v Bangkoku



Setkání s fenomenálním umělcem Pichetem Klunchunem v jeho divadle v Bangkoku

pohybu, dále funkčnost rukou jako balančních nástrojů, princip stříhu, pokud je třeba se vyhnout nebo hbitě vykonat změnu směru a poukazovala jsem na síly tahat-tlačit. Vyjevilo se, nakolik již kdo pracoval s izolacemi, artikulací a koordinací a má vypěstovanou míru sebekontroly ve smyslu organizace tělesné struktury. Také jsme se zaměřili na postup, kdo nejprve přivírá oči, aby zrak obrátil dovnitř, a kdo téhož cíle dokáže s přehledem dosáhnout za běžného zorného pole. Jako příklad uvedu cvičení, při kterém se stojí a do pohybu jsou uváděny pouze ruce. Základem jsou paralelně postavená chodidla, jejichž špičky směřují vpřed, tlačí do podlahy a současně jsou nohy podpěrami, díky nimž tělo drží vertikálu čili je nejen přitahováno zemskou silou, ale také vytahováno vzhůru. Dech volně proudí tělem. Ruce, původně volně svěšené k nohám, se vytáhnou do předpažení na úroveň ramen. Oči v danou chvíli sledují kmitající prsty před sebou. Samy netěkají, jejich vzorem je nos, jenž směřuje vpřed. Nešilhají ani tehdy, když se ruce postupně od sebe vzdalují až do širokého rozpažení. Cílem je prozkoumat rozsah vidění, od centra po periferii, aniž by bylo tzv. nutné „hnout brvou“. V počátku hodně pomáhá, pokud hýbeme prsty a postupujeme velmi pomalu. Když jednu ruku ztratíme z dohledu, vrátíme se o kousek nazpět a zkusíme to znovu. Toto cvičení je při provádění se zavřenými očima možné využít i pro výzkum rovnováhy a intuitivní symetrie. Poté jsme se vrátili k pohybu po prostoru, avšak při každém řízeném zastavení řekli ti, jež jsem požádala, jméno osoby za sebou a stojící po jejich bocích. Jejich vidění se vyjasňovalo, vztah k prostoru a partnerům nabýval na konkrétnosti, a i moje paměť díky opakovanému zaslechnutí intenzivně ukládala jména účastníků. Bylo jich jedenáct, genderově ve prospěch žen.

Hlavní část workshopu vždy směřovala k aktivnímu porovnávání Lecoqova hravého, kreativního a poetického těla s Mejercholdovým důrazem na stylizovaný, disciplinovaný pohyb těla hereckého. Pro názornost uvedu příklad na cvičení, které se věnuje hodu, jeho technice a z ní zrodu významotvorného gesta. Začali jsme s uchopením tenisového míčku, pokračovali jeho vyhazováním do vzduchu a chycením, úderem do země a znovu chycením po jeho odrazu od podlahy. Tyto dva směry jsme kombinovali s otočkami, tlesknutím či jinými prvky, jako například s kotoulem, které se „vešly“ do doby nezávisle se pohybujícího míčku. Princip byl rozvíjen samostatně a následně v páru, nablízko i na dálku. Po dostatečném průzkumu objektu jsem zařadila uvolňující improvizaci postavenou na předávání míčku v menších skupinkách. Do hry se znovu vrátila nutnost zbystrit zrak ve smyslu tělesného vnímání a rozšíření vědomého zrakového pole. V zásadě jsme navyšovali pomyslný seznam potřebných složek, které postupně složily mozaiku stavu „být připraven“, a to k akci i reakci, sólu i skupinové souhře. Díky způsobům předávání vznikaly podtexty, s nimi se rodily obrazy emocí (radost, vztek, strach...) a přicházely příběhy. Dostali jsme se na první úroveň situací, které jsme vyvinuli od jednoduché manipulace objektu a za spolupráce uvnitř trojic a dvojic a později čtveřic a pětice. Pravidlem bylo být připraven – nikdy neříct ne. Pokračovali jsme typickým cvičením dle

Lecoqa. To zadává vypořádat se na cestě s mlhou, s objevením rozlehlého jezera, nalezením kamene a jeho hozením do imaginárního jezera. „Kamenem“ úrazu zde obvykle nebývá samotný hod, ale průchod mlhou, nezřídka hraný ve smyslu předstíraný nebo až příliš usilující o nápaditost při hledání vhodného kamene. Tyto herecké ornamente nechyběly ani tentokrát. Po zkušenosti s „jezerem“ jsme se proto vrátili do dvou skupin a zaměřili se jak na mlhu, tak na gesto hodů, ze kterého jsme následně vyvozovali také gesto mávání. Jaká sdělení v sobě nese každý ze způsobů zamávání? Odvozovali jsme jejich charakter z jednoduchých prostorově-akčních skic. Aby se způsob práce napojil na jejich dosavadní zkušenosti, pobídla jsem je k reflektování dosud nabytých poznatků v situaci, kterou hráli na hodinách herectví nebo v divadle. Pokud by cítili promluvu jako nevyhnutelně nutnou, neměli zakázáno mluvit. Ve třetí fázi došlo na hod kamenem dle divadelní biomechaniky. Nebylo cílem předat kompletní etudu, která vyžaduje specifickou dlouhodobou přípravu, a hlavně tělesné porozumění Mejercholdově přístupu, ale část, kdy jedinec nachází kámen a chce jej uchopit. Záměrem totiž bylo podnítit pozornost k artikulaci – fázování akce čili zpřesnění každého vynaloženého pohybu a tímto dojít k jeho odůvodnění – proč se v tento okamžik a tímto způsobem děje, co říká, a jaký z toho plyne důsledek. Šlo o navození smyslu pro logickou, avšak poté tvůrčím způsobem navrhovanou posloupnost akcí, řešenou individualizovaně s oporou v technických dovednostech, ale i s nezbytným tvůrčím přesahem zahrnujícím také spontaneitu. Z hlediska pojmů se jednalo o práci s pevným bodem, výdrž – pozastavením pohybu za podržení napětí, triptychem – vidět, jít, chtít, čtyřmi výškovými úrovněmi těla... Na uchopování se například zkoumalo, co to znamená plasticita gesta, jakou škálou disponuje od jednoho hraničního bodu k opačnému. Předem daný akademický cíl – komparace dvou celosvětově uznávaných systémů pohybové průpravy herců, šířeji divadelních tvůrců, se konkretizoval ve vypořádaných potřebách. Vyvodila jsem tímto dílčí cíle: podporu autentického projevu – dovolit si být spontánní a opřít se o hru-hravost, a to minimálně v rešeršní fázi, dále advokacii tělesného sebepřijetí dle Lecoqovy filozofie, že každý má své tělo, také rozvoj důvěry ve srozumitelnost a výřečnost neverbálního vyjadřování a v neposlední řadě najít si oporu v asociacích a prožitcích, nebát se dbát o originální „chybovost“.

Za všech okolností neztratit (v Kanadě) odhodlání

Základem mého kanadského pobytu na Concordia University byly přednášky a semináře s převažující teorií, méně pak lekce s uplatněním pohybu. Naopak náslechy byly realizovány většinou na hodinách fyzického divadla a scénování, řídicí v hodinách historie a metodologie uměleckého výzkumu. Pozastavím se u ukázky z lekcí fyzicky vedené dramaturgie dramatických postav (Physical Dramaturgy of Drama Characters).

Divadelní reformátor Vsevolod Mejerchold přiznaně čerpal inspiraci z commedia dell'arte, stejně tak francouzský pedagog Jacques Lecoq nacházel v italské komedii



Concordia University, Montreal



Národní cirkusová škola, knihovna a badatelské centrum,
Montreal



Concordia University, Montreal

typů zdroj pro vyvození principů tělesného uchopení role. O přístupech k postavě bylo za staletí napsáno hodně, přidržím se proto aplikovaného konceptu pro dokreslení obrazu o výuce na zahraniční univerzitě. Cílem semináře bylo, aby v jeho závěru student dokázal fyzicky svou postavu uchopit a dále rozvíjet. Konkrétně to znamenalo představit ji v pohybové partituře o délce od jedné do dvou minut. Díky tomu bylo dále možné pracovat s těmito partiturami za účelem poznání rozdílu mezi pohybovým divadlem a tancem, popisností a abstrakcí, přístupem založeným na příběhu a vycházejícím z pocitů. Po tradičním rozehrání zacíleném na chodidla, těžiště, pružnost, sílu a dech, na celkové zpřítomnění a ukotvení se v těle byla improvizace často motivována na základě *commedia dell'arte* a teorie o čtyřech morfologických typech (zjednodušeně: kategorie dlouhánů, podsaditých, korpulentních, atletických postav, anebo intelektuálů, sportovců, domácích typů a zamilovaných atp.). V Lecoqově metodě se zase pracuje se čtyřmi možnými centry vedení pohybu, a to od kolen, pánve, hrudníku a čela, anebo se sedmi typy tělesného napětí, které se také mohou propsat do charakterotvorné abecedy. U Mejercholda i Lecoqa se gesto rodí od chodidel, od nohou roste také postava. Pracovalo se účelově s vědomou nerovnováhou, jak například narušením rovnováhy proměnit Mejercholdovsky vnímanou sociální masku čili Lecoqovsky nalézt kontra-masku. Pokročilejší studenti si za partnera ke své vznikající postavě mohli vybrat objekt.

Popíši nyní partituru studenta se židlí, neboť dokonale pochopil princip divadelní biomechaniky ve vztahu k situaci a charakteru. Připravil si ji ke zdi. Procházel prostorem, a to trhaně a v rytmu, do kterého opakovaně zakomponoval zakopnutí, vyvažování rovnováhy a pád. Po několika repetičích se převálil, aby se nakonec posadil. Znovu se položil na zem, otočil se na břicho, aby se následně od rukou odrazil a se zhoupnutím postavil na nohy. Pak se rozhlédl a rozběhl proti zdi. Následoval odraz od země, náskok na zeď, kroky a vytažení rukou výš. Pozice těla se ocitla téměř kolmo k podlaze. Náhle student usedl na židli, na niž shora ze stěny dopadl. Šlo o nápaditě a precizně rozvedené původní zadání s jasně rozklíčovatelnou technikou uvnitř, a přesto okatě neřvoucí ve smyslu cirkusového wow efektu navenek. Fyzická investice spolu s technikou divadelní biomechaniky a akrobacie dovolily studentovi rozvinout své tělesné vyprávění o postavě proměnou běžné činnosti – usednutí na židli – v naprosto fascinující komplexní výpověď.

Kanadské a thajské hostování významně naznačilo, že techniky pohybového divadla mohou být nadnárodně a mezikulturně srozumitelné a také, že jsou cestou k univerzálně funkčnímu způsobu tělesného přemýšlení o divadelním/hereckém výrazivu. Za zásadní pak považují potvrzení, že navzdory odlišné kontinentální či kulturní příslušnosti je základem divadelního světa spolupráce.

Výjezdy na Chulalongkorn University a Concordia University byly v letech 2024 a 2025 realizovány za finanční spoluúčasti Národního institutu pro kulturu – Českého výboru Asociace divadelních kritiků a HAMU.