

ZÁVĚREČNÁ PUBLIKACE PROJEKTU

PROJEKT

1 + 1 + 1 = 1



PŘEKRAČUJEME HRANICE
PRZEKRACZAMY GRANICE
2014—2020



EVROPSKÁ UNIE / UNIA EUROPEJSKA
EVROPSKÝ FOND PRO REGIONÁLNÍ ROZVOJ
EUROPEJSKI FUNDUSZ ROZWOJU REGIONALNEGO

ZÁVĚREČNÁ PUBLIKACE PROJEKTU



Tato publikace vznikla v rámci projektu 1+1+1=1 jako závěrečný výstup projektu.

1+1+1=1

Projekt Evropské územní spolupráce v rámci programu Interreg V-A Česká republika – Polsko

Dům dětí a mládeže Větrník Liberec a Osiedlowy Dom Kultury Jelenia Góra

Tisk publikace podpořila Evropská unie (Programu Interreg V-A Česká republika – Polsko) a Liberecký kraj.
Rozpočet projektu **130 948,47 EUR**

Tisk: Unipress, s.r.o. Turnov



Niniejsza publikacja powstała w ramach projektu 1+1+1=1 jako produkt końcowy projektu.

1+1+1=1

Projekt Europejskiej Współpracy Terytorialnej w ramach Programu Interreg V-A Republika Czeska - Polska

Dom Dzieci i Młodzieży Větrník Liberec oraz Osiedlowy Dom Kultury Jelenia Góra

Druk publikacji został wsparty przez Unię Europejską (Program Interreg V-A Republika Czeska - Polska) oraz Kraj Liberecki.

Budżet projektu **130 948,47 EUR**

Druk: Unipress, s.r.o. Turnov



Ця публікація була підготовлена в рамках проекту 1+1+1=1 як кінцевий результат проекту.

1+1+1=1

Проект Європейського територіального співробітництва в рамках програми Interreg V-A Чеська Республіка - Польща

Будинок дітей та молоді Větrník Liberec та Osiedlowy Dom Kultury Jelenia Góra

Друк видання здійснено за підтримки Європейського Союзу (програма Interreg V-A Чеська Республіка - Польща) та Ліберецького краю.

Бюджет проекту **130 948,47 євро**

Надруковано в Unipress, s.r.o. Турнов

Obsah



- 4 Spolupráce týmů z Chojnova a Liberce - Slávka a Kuba
- 5 Spolupráce týmů z Chojnova a Liberce - Karolina i Jacek
- 6 Scénická píseň - inscenační práce souborů RoZkwity a ZaŠwiaty
- 8 Maagal - inscenační práce souborů - TAPS MAGDALÉNA
- 11 DIVADLO JAKO METODA VZDĚLÁVACÍ A TERAPEUTICKÉ PRÁCE - Koryna
- 21 Kontexty Kontextů - Odborný článek - MgA. Jan Mrázek



- 23 Współpraca zespołów z Chojnowa i Liberca - Slávka i Kuba
- 24 Współpraca zespołów z Chojnowa i Liberca - Karolina i Jacek
- 25 Pieśń inscenizowane - inscenizacja utworów zespołów RoZkwity i ZaŠwiaty
- 27 Maagal - inscenizacja utworów zespołów - TAPS MAGDALÉNA
- 30 TEATR JAKO FORMA PRACY EDUKACYJNEJ I TERAPEUTYCZNEJ - Koryna Opala-Rybka
- 40 Konteksty kontekstów - Artykuł eksperta - MgA. Jan Mrázek



- 42 Співпраця команд з Хойнова та Ліберця - Slávka i Kuba
- 43 Співпраця команд з Хойнова та Ліберця - Karolina i Jacek
- 44 ТЕАТР ЯК ФОРМА ОСВІТНЬОЇ ТА ТЕРАПЕВТИЧНОЇ РОБОТИ - Koryna Opala-Rybka
- 54 Контексти контекстів - Експертна стаття - MgA. Jan Mrázek



- 56 Integrační workshopy s ukrajinskými dětmi
- 56 Warsztaty integracyjne z ukraińskimi dziećmi
- 56 Інтеграційні семінари з українськими дітьми
- 58 Inscenační tvorba na obou stranách hranice - festivaly JeštěDyvadlo a Teatrralki
- 58 praca produkcyjna po obu stronach granicy - festiwale JeštěDyvadlo i Teatrralki
- 58 Продюсерська робота по обидва боки кордону - фестивалі JeštěDyvadlo та Teatrralki
- 60 POZNÁMKY / NOTATKI / ПРИМІТКИ

SPOLUPRÁCE TÝMŮ Z CHOJNOWA A LIBERCE

Festival Teatrralki a od tohoto roku i festival JeštěDyvadlo nabízí skvělou možnost porovnat českou a polskou dramaturgii s dětmi a mládeží a vzájemně se inspirovat. Pro nás, vedoucí souborů Dramacentra Bezejména, to byl jeden z důvodů, proč jsme roky na Teatrralki se zájmem jezdili a proč jsme se rozhodli uspořádat



česko-polský festival i v Liberci. A letos jsme měli díky projektu 1+1+1=1 možnost navštívit naše přátele z polského Chojnowa, Karolínu Rosockou a Jacka Chlastawu, a také je přivítat u nás. Zkušenost to byla úžasná a vyústila v plány na společnou inscenaci v příštím roce. A naše postřehy?

Ze všech věkových skupin nás nejvíce zaujala středoškolská inscenační tvorba. Každý soubor samozřejmě pracuje trochu jinak, na české i polské straně jsou rozdíly mezi jednotlivými inscenacemi větší než rozdíly mezi českou a polskou

dramaturgií a dělat obecné závěry je těžké a nutně subjektivní. Přesto jsme se nemohli vyhnout srovnávání a spekulacím o důvodech případných rozdílů. V námi viděných polských inscenacích soubory kladly důraz na scénografii (v mnoha inscenacích velmi funkční a moderní), na vybavenost herců (především mluvní) a v případě souborů z Chojnowa na inspiraci ve folklóru. Co se týče témat inscenací, více než je u nás běžné se objevují témata války, nebo témata vyrovnávající se s náboženstvím, v případě souborů Karolíny i poměrně odvážná témata potratu či smrti.

Díky vzájemným stážím jsme měli možnost pozorovat i práci Karolíny. Její soubory patřily mezi špičku na Teatrralkách i JeštěDyvadle, takže nás způsob práce zajímal. Karolína je trochu víc režisér než my, ale způsob hledání témat a proces vzniku inscenace se od našeho až tak neliší. Skupinová improvizace, cesta od pohybu ke slovu, sběr nápadů... Karolína oproti nám často začíná inspirací textem a hudbou, fascinuje jí folklór. Hodně času také věnuje komunitní činnosti, což je dáno velikostí Chojnowa a faktem, že Karolína je tak trochu kulturní ambasadorkou městečka. S rodiči má velmi úzké vztahy a i v lekcích souborů dává prostor tomu, co sama s nadhledem označuje za psychoterapii. Soubory vede jako soukromá osoba, nejsou zrovna levné a budování vztahů s rodinami je jednou z podmínek udržitelnosti. O to více nás překvapuje odvaha při hledání témat.

V rámci stáže jsme navázali i velmi úzké osobní přátelství s Karolínou i Jackem. Jacek nás jako profesionální archeolog seznámil s historií překrásného města Bolesławiec a oba nám obrazně i fakticky otevřeli svoji náruč. Rádi bychom spolupráci prohloubili a už nyní jsme domluvili společné soustředění Bezejména a Rozkwitů s cílem vytvoření společné inscenace. A bude to super, to jsme si jistí.

Slávka Čechlovská a Kuba Kubíček

SPOLUPRÁCE TÝMŮ Z CHOJNOVA A LIBERCE

Během festivalu Teatralki v Jelení Hoře jsme měli možnost poznat a pozorovat divadelní skupiny z České republiky. Výsledkem vzájemné zvědavosti a inspirace bylo navázání spolupráce, díky které jsme se zúčastnili prvního ročníku festivalu JeštěDyvadlo. Začátkem letošního roku jsme dodatečně v rámci projektu 1+1+1=1 navštívili v Liberci naše kamarády Miloslava a Jakuba a na jaře jsme měli potěšení přivítat je u nás v Chojnowě. Společné návštěvy nám umožnily lépe se navzájem poznat, odkoukat pracovní metody a filozofii vedení mládežnických divadelních souborů.



Vzájemné sledování vystoupení bylo velmi zajímavým a inspirativním zážitkem, tím spíše, že jazyková bariéra nás často nutila prožívat představení jinými smysly, věnovat větší pozornost znění hlasu, pohybovému výrazu, scénickému řešení, celkové atmosféře a energii přemístění. Témata českých představení byla velmi různorodá, počínaje literární inspirací, přes těžké příběhy spojené s II světovou válkou, taneční divadlo inspirované poezií až po komedie. Pozornost upoutává velmi dobrá he-

recká příprava, především pokud jde o práci s hlasem, často minimalistická, ale velmi obrazná scénografie. Během praxe v Liberci jsme také měli možnost sledovat workshopy, které vedla Miloslava společně se svým asistentem Jakubem. Lekce byly velmi dobře promyšlené a vedené a Slávka s Jakubem se ve svých činnostech skvěle doplňovali. Zajímavé je, že Jakub je Miloslavovým divadelním absolventem (a studentem kulturní animace s divadelní specializací), což hodně vypovídá o atmosféře a vztazích, které panují v Miloslavových skupinách. Při sledování Slávčinych představení (jak letošních, tak i dřívějších) nás zaujala jejich čistá forma. Velmi přesný a důkladný pohyb, schopnost vyjadřovat emoce gesty, rytmem, a velice hezky konstruované skupinové scény. Ve výsledku představení, které režíruje, jsou velmi čitelné a obrazné.

Po studijním pobytu a společných rozhovorech můžeme říci, že celkový způsob, jakým Miloslava pracuje s představením, je podobný způsobu práce Karoliny. Tvoření scén na základě pohybu, improvizace a zkoušení různých řešení. Všimli jsme si také určitých rozdílů. V případě Slávčinych skupin jsou účastníci lekcí těmi, kdo volí téma představení, které je často inspirováno literaturou nebo autentickými událostmi. Mládež se sama snaží danou scénu vytvořit a pak ji ukázat Miloslavě, která ji opravuje a dává tipy k další práci. Naši pozornost upoutala skvělá disciplína a koncentrace na zkoušce české mládeže, která se nedala rozptylovat věcmi nesouvisejícími s vystoupením.

Čas strávený se Slávkou a Jakubem nám umožnil lépe se poznat a spřátelit a výsledkem byly nápady na společné polsko-české divadelní aktivity.

Karolina Rosocka a Jacek Chlastawa

SCÉNICKÁ PÍSEŇ

Popis metody divadelní práce se skupinami mládeže na příkladu představení *Plačky*. Divadelní skupina *ZaŚwiaty*, vedoucí a režisérka Karolina Rosocka.

Psát o vlastní metodě není snadné. Tím spíše, když se opírá o intuici, předtuchy nebo nejasné představy. První slovo, které mě napadne, je nejistota. I když jsem už vytvořila asi tucet představení, pokaždé začínám stejnou otázkou: Budu schopna vytvořit další příběh a jaký bude konečný výsledek? Když však analyzuji svá vlastní představení, začínám si všimnout určitých opakujících se a stejných prvků, které používám. Je to metoda, kterou lze přirovnat k cestě do neznáma. Ačkoli na začátku této cesty je nějaká myšlenka, vlastně nevím, kam jdu a za jakým účelem. A teprve na konci této cesty, když to mám celé před sebou, vidím, kde jsem a jak se jednotlivé prvky spojují. Je to metoda provázená neustálým napětím a pochybnostmi. Jisté je jen jedno. Chci, aby příběh, který vytvořím, diváka dojal, aby se dotkl jak citlivých vrstev, tak i samotného nitra. Mým směrovým ukazatelem je tradiční kultura a písně. Režírují divadlo, v němž hudební a pohybové prvky, dynamika příběhu, jeho tempo a rytmus vytvářejí celek, který dominuje nad slovy. Jeho cílem je vyvolat určitou náladu, působit spíše na smysly a pocity než na intelekt. Vždy se však snažím pamatovat na to, abych představení zakončila „měkce“, a nezanechala tak diváka s „rozbouřeným“ (od tíhy emocí) žaludkem.



Tradiční kultura a písně jako zdroj inspirace pro divadelní tvorbu. Poprvé jsem se s pojmem bílý zpěv setkala v roce 2009. Fascinována tímto fenoménem jsem začala zkoumat téma tradičních písní. Objevovala jsem jejich rozmanitost, složitost a symboliku. Zúčastnila jsem se mnoha hlasových seminářů vedených etnomuzikology i folklórními zpěváky. Začala jsem se zajímat o rozsáhlé téma rituálů a staroslovanské víry. Čím více jsem do této oblasti pronikala, tím větší fascinaci ve mně vzbuzovala. Jednoduchost, autentičnost a nedokonalost, spontánnost a živelnost a zároveň bohatá symbolika a vztahovost tradiční kultury byly vlastnosti, které mě nejvíce oslovily. Zároveň jsem zhlédla několik představení Centra divadelní praxe v Gardzienicích, která na mě udělala obrovský dojem. Pomalu ve mně začala klíčit potřeba vytvářet originální divadlo, jehož cílem nebylo (a stále není) obnovovat zvyky či rituály tradiční kultury, ale divadelní variace na její téma.

Píseň a zvuk jako dominantní prvky. Když začínám pracovat na představení, vycházím z písní. Ty mě vedou. Procházím katalogy tradiční hudby, zpívám při každé možné příležitosti. Začínám žít písněmi, které mě zaplňují a vycházejí ze mě. Někdy je nechávám v původní verzi, jindy se zabývám pouze textem, někdy pracuji se samotnou melodií. Jsou situace, kdy vytvářím jak text, tak melodii. Neumím číst noty - tvořím tak, jak tvořili lidé na venkově, z potřeby srdce. Výchozím bodem pro představení *Plačky* byly čtyři polské smuteční písně, jejichž texty jsme ponechali v originále, zatímco melodie jsme mírně pozměnili a obohatili o nástroje. Hudbu, která doprovází má představení, hrají pokaždé živě účastníci skupiny.

„Když umíš mluvit, umíš i zpívat“ aneb jak přesvědčit mladé lidi k archaickým písním? S divadlem *ZaŚwiaty* pracuji již pět let. Zpěv se stal trvalou součástí našeho repertoáru, i když začátky nebyly jednoduché. Většina účastníků přichází na zkoušky s přesvědčením, že neumí zpívat. Stydí se, bojí se, že se jim někdo vysměje. Nenutím je do zpěvu, netlačím na ně, naopak je povzbuzuji. Ukazují, že zpívat může každý. Cílem zde není ani dokonalost, ani být lepší než ostatní. K tomu zpěv dříve nesloužil. Není to však jediný klíč k otevření jejich hlasu a srdce. Neméně důležité jsou vztahy a atmosféra během hodin. Chci, aby se účastníci cítili v bezpečí a měli pocit, že si jich někdo všimá. Aby cítili, že mají svobodný prostor k vyjádření a že jejich myšlenky a pocity nebudou ignorovány ani kritizovány. Snažím se s nimi být autentická a budovat partnerský vztah. S každým dalším setkáním a pěveckou zkouškou mladí lidé objevují sílu svého hlasu. Začínají vnímat výhody společného zpěvu, což následně posiluje vazby ve skupině.

Témata, která si vybírám... aneb proč vlastně vytvářím hru o smrti s mládeží? První Večer písní a příběhů o smrti jsem uspořádala v Chojnowě v roce 2017. Nápad byl velmi spontánní, ale vycházel z mého nadšení a vnitřní potřeby. Na přípravu bylo málo času, ale podařilo se to. Večer se konal v temném školním podkroví a měl mezigenerační charakter. Mládež zpívala archaické písně a senioři, pocházející z okolních vesnic, vyprávěli o starých pohřebních rituálech. Od té chvíle jsem věděla, že se chci k tématu smrti vracet a rozvíjet ho. Uplynulo pět let. Nedokážu vysvětlit, proč si vybírám právě ta témata, a ne jiná. Vynoří se ve mně téma, které mě silně osloví a kterým se chci řídit. Vím jistě, že chci vytvářet představení, která jsou důležitá, o něčem univerzálním a která, jak jsem už zmínila výše, odkazují na tradiční kulturu. Možná si tato témata vybírám z vnitřní rozporuplnosti a nesouhlasu s realitou, s níž se setkávám?

Cesta do neznáma. Metoda zaměřená na proces. Když začínáme pracovat na hře, nemám hotový literární text ani scénář. Nevím, kam směřujeme, natož kam se dostaneme. Je to metoda plná nejistoty, zvrátů, bloudění, vyhazování, hledání. Metoda zaměřená na proces. Pokusím se ji ilustrovat na příkladu hry Plačky. V listopadu 2022 uvedlo divadlo ZaŚwiaty čtyři smuteční písně připravené pro Večer písní a příběhů o smrti. Představení mělo formu inscenovaných písní (zpěv s prvky divadla). Inspirací nám byly židovské plačky. Po představení jsme se rozhodli etudu rozvinout do podoby představení. Cítila jsem, že se mi nápad velmi líbí a že bych ho opravdu chtěla uskutečnit, i když jsem vůbec nevěděla, jak a čím představení naplnit. Rozhodli jsme se, že vytvořený fragment rozdělíme na dvě části a uděláme z něj začátek a konec představení. Takže nám zbyl jen prostředek, který jsme museli rozpracovat... Po celou dobu tvorby představení jsem v sobě měla nejasný pocit, jakým směrem se chci vydat. Pocit spojený se smutkem a truchlením. Cítila jsem, že hledám nějaký druh návaznosti a výrazové prostředky odkazující na zoufalství ze ztráty. Záměr byl však velmi instinktivní a těžko vyjádřitelný slovy, navíc konfrontace s tématem smrti a ztráty vyžadovala, aby se mládež ponořila do vlastního nitra a překonala tělesné bloky. Docházelo ke krizovým momentům. Já jsem se však nevzdávala. Nepřestávali jsme hledat a bloudit a já jsem měla uši a oči dokořán pro všechny podněty přicházející zevnitř i zvenčí skupiny. Zachycovala jsem drobná gesta, slova a poznámky, které se objevovaly během zkoušek a mezi nimi, v běžných rozhovorech nebo při blbnutí. Postupem času si mládež začala osvojovat téma a emoce, které s ním souvisely. V důsledku toho se během pohybových a hudebních improvizací začaly objevovat prvky, které přesně odpovídaly mým pocitům. Byly nalezeny vhodné texty. Nakonec jsme začali vyplňovat střed, který se ukázal jako nejvíce rituální část. Pro vyjádření nálady rituálu jsem zvolila konkrétní nástroje (šamanské bubny a tibetské mísy) a zvuky (zacyklená slova, ozvěny, mumlání, opakování a výkřiky). To, co začalo vznikat, mělo podobu divadelního obřadu loučení.

Konečné závěry. Při analýze vlastního způsobu práce jsem přesvědčena, že důvěřovat sobě, být autentická, následovat svou vášeň a dovolit si nevědět, být nejistá a dělat chyby, stejně jako důvěřovat impulsům a předtuchám, které se objevují v průběhu procesu, a zároveň respektovat individualitu a různorodost každého člena skupiny a budovat s nimi blízký vztah, umožňuje společně vytvářet divadlo, ve kterém se každý může nějakým způsobem najít. Když pozoruji mladé lidi a jejich zapojení do práce na představeních, a také pokroky, které se v nich dějí, uvědomuji si účinnost své vlastní metody, díky níž se mi daří společně s mládeží vytvářet nejen dobrá a originální představení, ale i prostor pro rozvoj, budování vztahů a svobodné a nespoutané bytí a sebevyjádření. Uvědomuji si také, že hodnoty, které vyznávám a na které se odvolávám při hodinách a tvorbě představení, vycházejí z mé fascinace tradiční kulturou a jejími charakteristikami, mezi nimiž jsou nejdůležitější rituál, vztahovost a autenticita.



MAAGAL

popis tvorby představení Maagal
Tanečního a pohybového studia Magdaléna, z.s.

choreografie: Ludmila Rellichová a dívky

dramaturgie a režie: Ludmila Rellichová

hudba: Sylvia Bodorová

zpěv: Matylda Homolová

počet: 11 dívek

věk: 21 let

čas: 22 min.

Motto inscenace:

„Věříš mi - věřím ti, víš a vím, buď jak buď, nezdáš - nezradím.“

Tuto tajnou přísahu svěřila Helga Pollaková svému deníku. Jí i dalším děvčatům z pokoje 28 v koncentračním táboře v Terezíně skýtala tato přísaha v nejobtížnější etapě jejich života důvěru, naději a sílu přežít.

Inspirace:

Literatura

Pro toto představení byla inspirací k tvorbě kniha „Dívky z pokoje 28“. Kniha vznikla na základě autentických materiálů a vzpomínek dívek „ubytovaných“ v jednom z pokojů židovského ghetta Terezín. Prostřednictvím vzpomínek a zápisků z deníků podává jedinečný obraz každodenního života v táboře, viděného očima mladých dívek a žen. Většina budov byla označena písmenem L nebo Q a číslicí. Objekt L 410 sloužil jako dívčí domov. Dívky na pokoji 28 si založily organizaci „Maagal“, hebrejsky kruh, v přeneseném smyslu dokonalost. Snažily se příkladně chovat, navzájem si pomáhat, pěstovat přátelství, organizovat různé kulturní akce a pomáhat starým lidem. Maagal měl svůj stejnokroj, vlajku i hymnu. „Věříš mi – věřím ti, víš a vím, buď jak buď, nezdáš – nezradím.“ Tuto tajnou přísahu svěřila Helga Pollaková jako dvanáctiletá svému deníku. Jí i dalším děvčatům z pokoje 28 v Terezíně skýtala tato přísaha v nejobtížnější etapě jejich života důvěru, naději a sílu přežít. Jen patnáct dívek z šedesáti, které obývaly pokoj 28, přežilo. Deset z nich se každoročně schází. Dbají na to, aby vzpomínka na ně všechny žila dál. „My, které jsme přežily, doufáme, že návštěvníci Terezína se poučí z minulosti, aby se nic podobného již nemohlo odehrát. Všichni si musíme uvědomit, že nikdo na světě nemá právo týrat jiného člověka. Kniha „Dívky z pokoje 28“ je zasvěcena památce těch, co nepřežili, i když chtěli žít, neboť měli ještě celý život před sebou.“



Hudba

Hudbu k jednotlivým představením hledám vždy s vědomím, v jaké době a proč skladatel skladbu složil, co mu bylo inspirací, jakou má historii. Tentokrát jsem sáhla po koncertu pro varhany, smyčce a tympány současné skladatelky Silvie Bodorové. Skladba vznikla v roce 1983 a je odrazem doby, ve které žila. V této době vznikla skladatelská skupina, duchovně spřízněnými autory Silvií Bodorovou, Otmarem Máchou, Zdeňkem Lukášem a Lubošem Fišerem, Quattro. Jejich hudba má společnou cestu, která je dělí v 90 letech 20. století od tradicionalistů, je velmi obrazová, čerpá inspiraci v historii, která je nám všem přístupná, ale nedovedeme se z ní poučit. Hudba Sylvie Bodorové je pro taneční divadlo velmi inspirativní.

Dramaturgie představení sleduje příběhy několika mladých žen v židovském ghettu Terezín. Podstatou pro naši tvorbu bylo přenést obsah tajné přísahy dívek - „Věříš mi – věřím ti, víš a vím, buď jak buď, nezradíš – nezradím“ do pohybového slovníku interpretek. Pro tvorbu pohybového materiálu jsem přinesla sbírku básní Josefa Čapka Oheň a Touha. Napsané spisovatelem v koncentračním táboře a doplněné kresbami, které vznikly tamtéž. Verše jsou plné lásky a obdivu k ženě, k její síle a obětavosti. Každá z dívek si vybrala verše k práci na pohybovém materiálu, bylo třeba vytvořit pohybové principy a motivy pro jednotlivé části dramaturgie tak, aby se daly rozvíjet v celek vystihující podstatu představení.

Příklad veršů:

Snad nikdo nebyl ženami tak milován,
Ach, tolik milován,
Jako jsme byli milováni my,
Ošklivý, smutní, vyzáblí
A tupí, vzteklí a co ještě znám,
Jako my vězňové jsme byli milováni
našimi manželkami.

Milenky naše družky, matky našich dětí,
Jak dobré roztomilé jste byly k nám,
jak obětavé, lásky plné, statečné,
tak nikdo nikdy nebyl milován,
láskou již nikde v světě rovné není,
tak jako my, jako my uvěznění!

V této části tvorby jsme hodně mluvily o jednotlivých příbězích, hledaly cestu k tvorbě. Co je důležité pro nás, co chceme říci divákovi.

Nebylo pro nás důležité to fatální v životě těchto žen, ale ona síla nalezená v každé jedné, která pomáhala přežít ostatním i jim samým. Příběh, který jsme na jevišti vytvořili, je proměnou zrození, mládí a radosti ze života v obavy z očekávaného, přes strach z prožívaného pekla až po sílu k životu nalezenou v pomoci druhým.

V tuto chvíli je potřeba vytvořenou dramaturgii propojit s hudební koláží, která byla vytvořena ze skladby Silvie Bodorové, židovské písně nazpívané jednou z dívek a zvuku pochodu nacistických vojsk. Hudební koláž vytvořil dle dramaturgie představení Bohumír Rellich ve studiu.

Na základě dokončené skladby jsme začaly stavět představení. Krok za krokem, pohyb za pohybem. Z jednotlivých motivů vznikaly dua, tria a sóla. Pohybové principy jsem postupně přiřazovala k jednotlivým částem představení a tvořila kompozici. Dokončení představení je vždy na mně. Vytvořit choreografii, využít vytvořený pohybový materiál nasbíraný během tvorby, dokázat ho spoustu zahodit. Čistit a čistit. Vždy vycházím z pohybového materiálu vytvořeného interpretkami. Dlouhé hodiny s nimi pracuji na sále a zachytávám to nej z jejich pohybů spojených se silným výrazem, založeném na silném pocitu a představě dívek.



Představě, ke které dojdeme společným studováním materiálů, čtením básní, textů, životních příběhů.

Čím jednodušší pro diváka postřehnutelné reakce dívek, tím silnější atmosféra celé choreografie. Jde zde o opravdovost ve výrazu, kterému předcházely dlouhé debaty o násilí, o nutnosti bránit se, o občanských postojích v minulosti i současnosti. Opakování válek a násilí se dělo a děje v celé historii lidstva.



S koncem představení dívky říkají nejdříve do hudby, kdy jejich slova přehlušují varhany, jména zemřelých dívek. Ustupuje hudba, hrají jen jedny housle a jména začínají být slyšet. Dívky couvají do tmy a s nimi zanikají jednotlivá jména.

Práce na této inscenaci byla nejen fyzicky, ale i psychicky velmi náročná. Přesto jí dívky hrají velmi rády. Důvodem je poselství, které chtěly touto skladbou předat. Nutnost zamyšlení nad tím, co se kolem nás děje. Svět kolem nás volá o pomoc, přírodní katastrofy, válka na Ukrajině, střílející stu-

denti, terorismus, materialismus, globální oteplení. Poselstvím našeho představení je síla víry v život, přátelství, lásku. Jen tak můžeme přežít jako lidstvo.

DIVADLO JAKO METODA VZDĚLÁVACÍ A TERAPEUTICKÉ PRÁCE

ČERNÉ DIVADLO, STÍNOVÉ DIVADLO, DIVADLO V RUKÁVU, DIVADLO V OTVORECH, MASKA, LOUTKA

Pořadí zde uvedených technik není náhodné. Jde o konkrétní posloupnost související s kinestetickým a emocionálním otevřením dítěte. Může úspěšně doprovázet výchovné a terapeutické procesy a to i v případě velmi hlubokých dysfunkcí. Jednotlivé metody a techniky lze samozřejmě používat i samostatně podle potřeb a invence. Mohou také být podnětem k realizaci divadelních představení, etud a performancí, které dětem přinášejí spoustu zábavy a tvůrčího uspokojení. Hlavním tvůrcem-umělcem v celém procesu je dítě, které ožívuje a aktivuje celou divadelní mašinerii. Stává se tvůrcem scény, loutek, masek, kostýmů a rekvizit apod. Je tvůrcem celého představení.

ČERNÉ DIVADLO

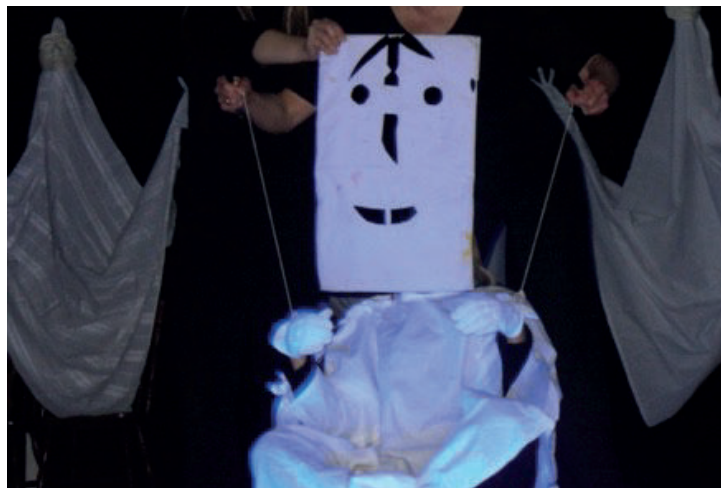
Je typ kreativní hry, která se může zaměřit na motorický a emocionální rozvoj, ale může také léčit různé typy dysfunkcí. Černé divadlo využívá ultrafialové světlo. Herec, oblečený v černém, je v jeho prostoru neviditelný. Je zde pouze bílá rekvizita, kostým nebo prvky bílé kulisy.

Pokud pracuji s dětmi, u nichž se projevuje problém v motorickém vývoji, aktivuji prostřednictvím hry různé části jejich těla. Dítě se v černém divadelním prostoru cítí bezpečně, protože je neviditelné. Tento pocit bezpečí eliminuje stres a úzkost. V závislosti na kinestetické poruše dítě pracuje se specifickou animační formou.

Bílá rukavice aktivuje ruce, i při těžké spasticitě rukou se prsty podvědomě narovnávají. Cvičení je vhodné i pro manuální práci, při poruchách motoriky:



Animací ploché masky se aktivují paže a předloktí:



Loutka aktivuje celé tělo:



Loutka umístěná na břicho aktivuje práci břicha a bránice. Cvičení se doporučuje také pro stimulaci dýchání a výuku bráničního dýchání:



Tělo v černém divadle pracuje přirozeným způsobem. Dítě zde nedělá postavu pro diváka, pracuje samo pro sebe, protože si je vědomo, že je neviditelné. Využívá potenciálu přirozeného pohybu, který aktivuje jeho vývoj. Období 4 až 8 měsíců práce s aktivizační metodou odstraňuje pohybové blokády vzniklé v důsledku emočních poruch a podporuje motorický vývoj. Hyperaktivní děti s poruchami pozornosti vykazují pozoruhodnou prodlouženou schopnost soustředit pozornost v černém divadle. Prostřednictvím plánované aktivity můžeme dítě také psychicky a pohybově zklidnit tím, že ho zpomalíme animací vhodné rekvizity (zvířete, které se pohybuje velmi pomalu).

Je to také divadlo pro autistické děti. Tyto děti jsou během hry neustále „zapnuté“. V tomto případě je však dítě během účasti stimulováno moderátorem (lektorem) prostřednictvím přímého verbálního a neverbálního kontaktu. Tato stimulace je důležitá i při práci s dotykem. Vědomí je nasměrováno na umělecké dění a podvědomí akceptuje hmatovou stimulaci. Děti s fobií ze tmy ji v procesu práce v černém divadle poměrně rychle a účinně vyléčí. Toto divadlo působí kouzelně na děti s pohybovým (vozičkáři) a psychickým omezením. Tma zakrývá jejich dysfunkce, animují vsedě na vozíku, vleže nebo vestoje na jednom místě. Výsledkem práce v podobě etudy nebo představení je pak uměleckým dílem v plném slova smyslu. Když po takovémto představení rozsvítíme světla, diváci nemohou uvěřit schopnostem účinkujících. Náš svět často vylučuje děti „s jinými výzvami“ z aktivní účasti na uměleckém a kulturním životě. A přitom cítí a chápou lépe než my.





Je to také divadlo, které povznáší děti potýkající se nedostatkem sebevědomím, se vzdělávacími nedostatky, děti z patologického prostředí, nad jejich životní dramata. Toto divadlo je pro ně bezpečné. Nemusejí zde přednášet žádné texty, ožívují světy, které si samy vytvořily a skrze které vynášejí na povrch své smutky, neuvědomované touhy a příběhy. Objevují v sobě nové hodnoty a dovednosti, milují černé divadlo a říkají, že se nebojí vystupovat, protože je není vidět - i když udělají chybu, nikdo neví, kdo ji udělal. A protože se cítí bezpečně, nikdy chybu neudělají. Často se jim poprvé v životě dostane potlesku, nikdo se jim nesměje,

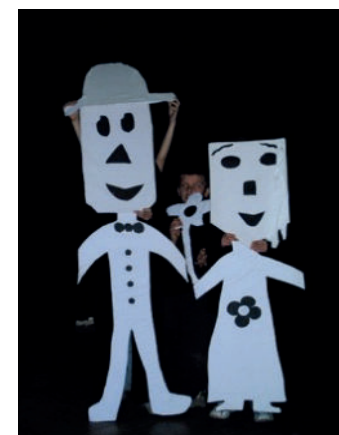
dostávají slova uznání a začínají být přijímáni svými vrstevníky.

Jakmile získají sebedůvěru a sebevědomí, začnou věřit svým možnostem, vystupují do otevřeného prostoru jeviště:

Často používám černé divadlo jako herní prvek při výuce pravopisu. Kombinuju například slova se „ž“ s vytvářením figur, postav, obrázků odpovídajících danému slovu nebo zobrazujících slovo z bílého plátna.

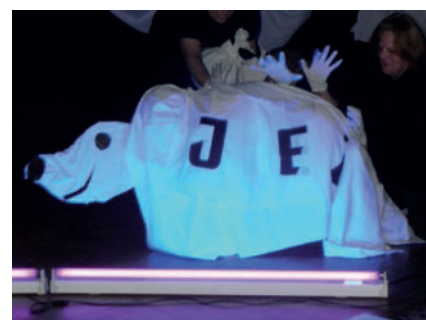
Kombinací prvků a vytvářením obrazů posiluju dlouhodobou paměť. Dětské tvoření a zábavu v černém divadle provázejí také radostné emoce, které tento paměťový záznam podporují.

Když vytváříme rekvizity a ploché formy, snažíme se, aby byly obrovské. Velkou formu může animovat několik lidí. Nezapomeňte, že zvětšený obraz má vliv i na jeho zapamatovatelnost. Pokud je příběh, který vypráví dítě, jeho vlastním příběhem a objevuje se v něm jeho postava - pak jeho zvětšení ovlivní kódování jeho velikosti z hlediska reality a emocí. Emocionálně narušené děti malují, kreslí samy sebe v miniaturní velikosti. Zde použití sebe sama jako velké postavy ukotvuje vnitřní velikost.



Velké postavy ukotvuje vnitřní velikost.

Úžasnou hrou v černém divadle je vytváření tematických obrazových galerií. Žáci vytvářejí obrazy pomocí černé fólie na bílém plátně. Téma může být zadáno, ale není to nutné. Obrazy jsou vystaveny v galerii. Celou akci doprovází vernisáž. Ve výstavní místnosti jsou obrazy osvětleny ultrafialovým světlem (ve tmě). Často připravujeme příležitostné vernisáže a výstavy obrazů: Den matek, Den jara, Vánoce, Den lenochů, Andělský den atd.



Výstavu lze uspořádat i tak, že se nashromáždí divadelní rekvizity z černého divadla. Umístíte je na černé plochy a osvětlíte je ultrafialovým světlem. Děti se pak učí kompozici. Jsou autory prostorového uspořádání.

Černé divadlo není jen o ožívování rekvizit a aranžování kulis. Když cítím, že se dítě cítí emočně jistě, obléknu mu na tělo kostým, skrze který se divákům odhalí jeho přirozený pohybový potenciál. Kostým je již pohybem dítěte. Podvědomě je však účastník hry stále skryt, což neblokuje jeho kinestetiku.

Práce s kostýmem uzavírá proces pohybové terapie. Tělo je připraveno přejít do světa stínového divadla.

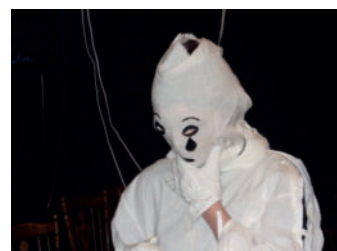
Děti milují divadelnost a hraní černého divadla. Je to pro ně magické. Říkají, že se tu jako ve snu může stát cokoli, postavy mohou létat a růst. Mravenec může být velký jako slon a slon jako mravenec. Prostřednictvím kouzla, ma-



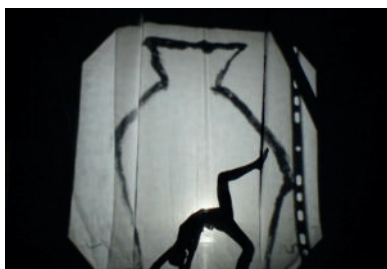
gie tohoto divadla uskutečňují své vlastní sny.

Pozor:

Mezi osvědčené materiály, které „svítí“ v černém divadle, patří bílé a černé plátno, černá a bílá fólie, zahradnické rouno, provázek, bílé zahradnické rukavice. Existují také barevné fluorescenční barvy, které však nepoužívám z důvodu nedostatku finančních prostředků.



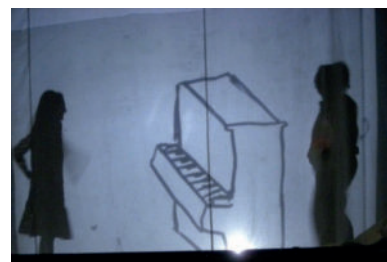
STÍNOVÉ DIVADLO



Když je dítě připraveno pracovat se svým tělem, seznámím ho s aktivitami stínového divadla, které spočívají v nasvícení bílé plochy plátna (libovolné velikosti). V závislosti na polohové vzdálenosti postav mezi plátnem a zdrojem světla můžeme dosáhnout různých velikostí objevujících se postav. Zdrojem světla může být reflektor nebo zpětný projektor (epidiaskop), což zvyšuje možnost teatralizace obrazů. Malování tvarů černým fixem na fólii pro epidiaskop je viditelné na plátně (bílém plátně).

Malované obrazy mohou být vytvořeny přímo před diváky, nemusí být namalovány před představením. Obvykle tvoří součást kulis (strom, slunce, dům atd.) a doprovázejí herce.

Aby si dítě zvyklo na povahu práce, začínám většinou se živými obrazy (nehybný obraz, obraz zmrazený na obrazovce). Děti se postaví do různých pozic a mohou hrát role pohádkových postav, zvířat apod.



V dalším kroku můžeme nabídnout hru na stroj jako prostředek dramatické výchovy a přejít do plynulého improvizovaného pohybu. Hudební inspirace dává dětem dostatek příležitostí k práci s tělem. Měla by se využívat široká škála hudebních podnětů přizpůsobených dovednostem a schopnostem dítěte.

DIVADLO V RUKÁVU

Při této technice dítě již vychází před oponu. Není „chráněno tmou“ ani odděleno plochou bílé látky. Používám zde princip „polovičního zakrytí těla“. Na celé jeho tělo navlékám rukáv libovolné barvy. Ty lze ušít z pružné látky nebo zakoupit hotové. Dítě má stále pocit bezpečí, ale je nuceno dělat v rukávu dynamické a expresivní, výrazné pohyby, aby se dosáhlo divadelního efektu. Hledání nových tvarů je mobilizuje k práci s vlastním tělem.



Realizace aktivit může mít povahu „ustrnulých nehybných obrazů“ nebo inspirací může být hudba.

DIVADLO V OTVORECH

Tato metoda je zlomovým okamžikem pro vstup do otevřeného divadelního prostoru. Zde ještě neodhalujeme celé tělo, ale jeho části. V závislosti na tělesnou dispozici a možnosti dítěte začínáme jednoduššími úkony, které mu nečiní velké potíže. Použijeme velké plochy látky nebo papíru, do kterých vystříhneme otvory (místa, kde se části těla objeví). V jedné variantě mohou děti na přední stranu plochy souvislosti s tématem a námětem namalovat konkrétní ilustraci, ke které přidají místa pro otvory. Divadlo v otvorech může také využívat techniku „zastavených, stopnutých obrazů“, ale mohou to být celé situace, etudy či představení. Výhodou je, že vše je možné využít jak v individuální, tak v kolektivní tvorbě.

Cvičení se stromem:



Cvičení zahrnuje manuální práce. Námětem jsou roční období. Stačí použít barevné rukavice nebo rekvizity (např. jablíčka). Hudební ilustrací může být Vivaldi – 4 roční období.

Cvičení – housenka:



Představení pro děti připravené učiteli:



Je důležité, aby se na tvořivé hře podílel i učitel. Dítě je pak ochotnější se do hry zapojit.

Cvičení s tubou:



Cvičení pro děti s psychomotorickou hyperaktivitou. Velké plochy lze malovat různými technikami, s využitím různých materiálů.

MASKA

Zakrývá obličej, zastírá to, co nejvíce odhaluje emoce dítěte. Již jsem psala o tom, jak obličej odráží životní příběhy: vrásky, grimasy, úsměvy, nervózní tiky jsou odrazem zkušeností, zážitků každého z nás. Když má dítě na obličej masku, stále se cítí v bezpečí. Vědomí stále funguje na principu: oni mě nevidí. Masky jsou specifickou ochrannou vrstvou pro vědomé ego, které komunikuje s vnějším světem. Citlivé, emočně narušené děti, ty, které se stydí za svou intimitu, rády skrývají svou pravou povahu pod kamufláží vymyšlené masky. Dítě však pracuje s tělem, aby dodalo své tváři výraznost. Plasticita těla se zaměřuje na celkový charakter člověka v masce. Podstatné je, aby maska, kterou si dítě nasadí, byla jeho vlastní dílo. Pak bude podvědomě ztělesňovat jeho psychofyzické potřeby. Prostřednictvím masky dítě ukáže, kým je. Můžeme také navrhnout situaci, kým by chtěl/a být? Nebo podpořit jeho rozvoj pomocí návrhu masky, která bude symbolem. Pro pohybové zpomalení (při ADHD, ADD) si dítě nasazuje masky pomalu se pohybujících postav, zvířat. Pro zvýšení sebevědomí to mohou být postavy jako je král či královna. Masky mohou být vyrobeny z různých plastických hmot a materiálů.

sádrová maska:



Sádrová maska je vyrobena ze sádrového obvazu (nastříhaného na proužky), který je k dostání v obchodech se zdravotnickými potřebami. Před vytvořením je třeba obličej důkladně namazat vazelínou (zejména ochlupená místa). Proužky namočíme do vody a přiložíme je na obličej, přičemž povrch sádry vyhladíme. Nosní dírky samozřejmě ponecháme volné na dýchání. Naneseme takto 4 až 5 vrstev. Po několika minutách můžeme masku z obličeje sejmut. Dítě doplní masku o libovolné tvary nalepením dalších proužků na vnější stranu masky. Rovněž utěsní nosní otvory. Je dobré dítě po nanesení sádry na obličej vyvádět k procházce, aby bylo konfrontováno s fyzickým pocitem uzavírání obličeje.



Po procházce a sejmutí masky je požádáme, aby nám sdělilo své pocity. Sádrovou masku lze také použít jako výchozí bod pro vytvoření dalších masek. Vnitřek sádrové masky lehce namažeme vazelínou. Podlepíme ji kousky novin nebo šedého papíru namočeného do lepidla na tapety. Necháme ji zaschnout (pokud je zima a vlhko, maska schne několik dní). Masku můžeme po namazání vazelínou také naplnit materiály, jako je písek, rýže, krupice, suché listy. Tyto materiály je třeba smíchat s lepidlem vikol (lepidlo na dřevo).

-papírová nebo plátěná maska:

Na tuhý kus kartonu rozložíte připravené části obličeje vytvořené z novin, nos, ústa, oči a přiložíte kousky papíru namočeného do lepidla na tapety:



Místo papíru použijeme bílé plátno:



Můžete kombinovat formu divadla v rukávu s maskou:



Nebo lze prostor také naaranžovat:



Masky lze také pomalovat:



maska – profil

Vystřihneme profily obličejů. Každé dítě se samo rozhodne, jakou barvu obličeje chce. V továrně na obličejové části začnou společně děti vyrábět oči, ústa, nosy. Můžeme pak uspořádat výstavu jednotlivých obličejových částí. Potom si děti vybírají z vyrobených částí obličeje a sestavují. Doporučuji, aby si děti vybíraly ty části, které nevyráběly.



maska vyrobená z různých materiálů, jako je rýže, krupice, káva, těstoviny atd.:



Maska přináší tajemnost, záhadu a uvolňuje v dítěti napětí. Tím, že ji dítě na sobě cítí, se jeho tělo stává tvárným. Masky byla a je pro dítě vždy lákavou nabídkou ke hře. Rozmanitost masek umožňuje různé divadelní postupy. Zde můžeme podle potřeby kombinovat a zavádět různé formy a techniky, které jsme se již naučili: živé nehybné obrazy, výstavy, aktivity inspirované hudbou, vžívání se do role atd.

LOUTKA

Dítě má během svého života mnoho hraček či panenek. Často se pořizují mechanicky, protože jsou v módě nebo je mají jeho kamarádi. Mízí krásný zvyk si panenky či loutky vytvářet vlastnoručně. Maňásci, prstové loutky, marionety nebo javajky. Dětské hry s loutkou, vedené monology a dialogy jsou často odrazem, verbalizací potřeb, snů, obav dítěte. Když loutka vypráví svůj příběh, je to často příběh dítěte. Prostřednictvím animační práce s loutkou se mi podařilo vytěžit mnohá dětská traumata, drastické rodinné příběhy, ale také mnoho krásných příběhů, na kterých jsem postavila etudy a umělecké aktivity. Pokud si dítě loutku samo vyrobí, probudí v ní duši. Cítí se s ní emocionálně a imaginativně spojeno. Z mých pozorování v mateřské škole vyplývá, že pětileté dítě si s koupěnou loutkou hraje 10 minut, zatímco s vyrobenou loutkou mu to trvá asi 30 minut. Jde o dobu samostatné hry, bez jakékoli stimulace ze strany vychovatelky či lektora. Loutka, kterou zde nabízím, je multifunkční loutka. Používám ji podle potřeb a poruch. Je to také plně umělecká loutka. Je vyrobena ze sádrového obvazu, nastříhaného na proužky, plátna ve tvaru čtverce (velikost závisí na výšce dítěte), provázku, novin.



Aktivizace těla prostřednictvím loutky – loutka zavěšena kolem krku a připevněna spínacími špendlíky ke kostýmu (černé oblečení), umožňuje aktivovat dítě kinesteticky. Připevnění bílých rukavic dále aktivuje ruku a prsty:

Loutka zavěšená na hlavě aktivuje do značné míry krk, ramena, ale i další části těla:

Těžiště kinestetické aktivity můžete přesunout na nohy jejich prodloužením a připnutím těchto prvků ke kalhotám:



Dítě podvědomě vytváří svůj pohyb tak, aby loutka měla odpovídající formu jevištního projevu. Dítě pracuje v otevřeném jevištním prostoru. Jeho pozornost je podvědomě neustále zaměřena na výtvarný (umělecký) produkt, tj. loutku, nikoli na práci s tělem. Svobodně vznikají přirozené pohyby a reflexy. Prostřednictvím plánované hry s loutkou můžeme pracovat na zablokovaném nebo dysfunkčním těle dítěte. S loutkami často vedu výše zmíněné vzdělávací lekce ve školách.

Každé dítě má jednu loutku připevněnou na tělo. V průběhu hodiny oslovuji loutky. Kladu loutkám otázky. Loutky si píšou do svých sešitů. Dítěti to usnadňuje mluvení, dodává mu to odvahu. Dítě se nebojí verbalizovat – vždyť je to loutka, kdo mluví a učí se ve škole.

Loutka vedená spodem na hůlce – tu stejnou loutku můžete vybavit klacíkem pro vedení zespoda. Tuto techniku používám, když má dítě potíže s verbalizací. Dítě může k oživení loutky používat různé zvuky, šumy, jednotlivá slova. Může také vytvářet vlastní příběhy tím, že jí propůjčí svůj hlas. Z devadesáti procent se bude jednat o vlastní příběhy dítěte, které jsou užitečné pro diagnostiku.

Dosud opomíjenou loutkovou technikou je prstová loutka, rovněž vyrobená ze sádry:

V mé práci slouží především k práci se zrakem, ale také k aktivaci reflexů prstů.



Cvičení:

Nasadte prstovou loutku na každý prst po pořadí. Začněte malíčkem a skončete palcem. Tímto způsobem aktivujeme a zapojujeme úchopové reflexy:



Cvičení:

Kineziologické reflexy sledování očima děti rychle omrzí. Když je na prstu loutka, dítě podvědomě prodlužuje dobu trvání cvičení. Děti vedoucí monology s loutkou se rychle nenudí, cvičení se stává živým.

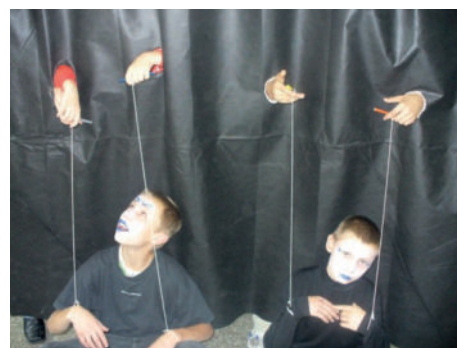
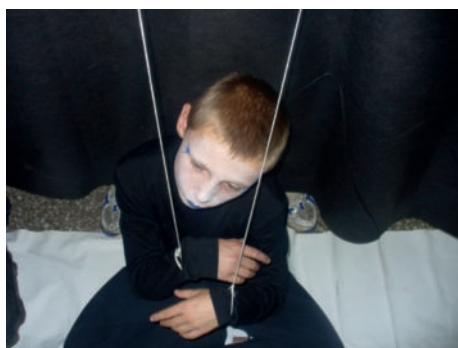


Použití prstové loutky může být také uměleckou formou. Jde o možnost vytvořit představení nebo etudu. A v tomto případě bude mít i stimulační funkci.

Marioneta – jde o loutku vytvořenou z těla dítěte. Zdánlivě je to jednoduché, opak je však pravdou. Děti mají obrovský problém s celkovým uvolněním těla, které spočívá v tom, že mu dávají pocit bezvládnosti. Při marionetových cvičeních děti, které hrají marionety, neustále podporují animátora tím, že se mu podvolují – nechávají se řídit provázkem, který táhne animátor.

Cvičení:

Na zápěstí dítěte přivážíme provázky. Provázky na koncích přivážíme k pastelkám, které animátor drží v ruce. Dítě drží ruce naprosto uvolněně – „bezzvládné“.



Animátor může také stát za závěsem s vyříznutými otvory pro ruce. Zde se objevuje prvek navázání neverbální komunikace, propojení s partnerem, protože animátor na svou marionetu nevidí.

Časté opakování tohoto cvičení má vliv na dovedné uvolnění těla při relaxaci a vizualizaci. Při uvádění dětí do uvolněného stavu pak stačí jednoduše zmínit „těžké tělo“ marionety.

Navrhované loutkářské techniky jsou samozřejmě zjednodušené. Při nedostatku prostředků je kombinují s nácvikem tvořivé činnosti.

Autorka: Koryna Opala-Rybka

KONTEXTY KONTEXTŮ

Mezinárodní festivaly mladého divadla jsou skvělou platformou pro vzájemnou inspiraci mladých lidí, kteří by se jinak vůbec nemuseli setkat, protože jejich životní dráhy jsou přece jen určeny hranicemi států, bariérami jazyka a vyjetými kolejnicemi zažitých tradic, kultur, kontextů. I polské a české dětské a mladé divadlo se přes zdánlivou geografickou a kulturní blízkost i společnou historickou zkušenost může lišit (a opravdu liší) právě díky různým kontextům vývoje. Sledování těchto rozdílů může poučeného diváka obohatit o nové pohledy a zároveň ho dovést k uvědomění si své vlastní divadelní identity. Platformou pro kontakt těchto kontextů a vzájemnou inspiraci se stal mezinárodní festival JeštěDyvadlo.

Na festivalu jsme viděli inscenace, které různým způsobem a různou měrou naplňovaly představy o mladém divadle. Jak vyplývalo z diskusí o inscenacích, vedoucí českých i polských souborů, jejichž inscenace jsme letos na festivale mohli shlédnout, zaměřují inscenační práci na témata blízká věku a potřebám protagonistů a povětšinou na pedagogický proces, v jehož středu je mladý aktér. Tento základní předpoklad smysluplné inscenační práce bohužel stále není tak samozřejmý, jak bychom si mohli přát. Naštěstí se již příliš nese setkáváme s dětskými inscenacemi vycházejícími z klasických textů, které jsou sice součástí literárního kánonu, ale dětský tvůrce v nich marně



hledá něco, co by spojil se svou životní zkušeností. Daleko častěji narážíme na překážky v samotném způsobu práce. Do cesty se mohou postavit přílišné ambice vedoucího nebo naopak jeho přílišná formálnost, divadelní nebo pedagogická nezkušenost nebo zkrátka nepřítomnost dramaturgické práce. Český i polský pedagog tak stojí před těžkým úkolem: být v takovém kontaktu se svým mladým svěřencem, aby respektoval, v jakém stádiu rozvoje se zrovna nachází, a zároveň jej dokázal dovést k umělecky hodnotnému výslednému tvaru, který jej rozvíjí dál.

Jak jsem psal výše, při sledování českých a polských inscenací, jejich kvalit i případných problémů, rozdílných přístupů i zajímavých cest hodných vzájemné inspirace, bylo nutné znát a mít na zřeteli rozdílné kontexty, z nichž česká i polská dramatika vyrůstá. V rámci českého kontextu mě napadá především vliv přehlídek na vývoj oboru. České dětské a mladé divadlo má obrovskou devizu v dlouholeté přehlídkové tradici, která se rozvíjela ruku v ruce s vývojem dramatické výchovy. Tento obor, pocházející z anglosaského prostředí, se v tehdejší Československu etabloval koncem šedesátých let. Od dob Kaplického divadelního léta v sedmdesátých letech, přes jeho transformaci v Dětskou scénu, až po vznik Mladé scény a různých lokálních přehlídek inscenační práci českých souborů ovlivňovala snaha organizátorů přehlídek, aby se z dětského divadla vytrácel soutěžní duch a orientace na prestiž a aby byl product inscenační práce výsledkem procesu zaměřeného na rozvoj mladého aktéra. Dnes má Česká republika provázaný systém postupových přehlídek dětského a mladého divadla, jehož cíle jsou nejen umělecké, ale především pedagogické. Musíme si však přiznat, že tendence dělat divadlo pro formu a úspěch je stále druhou stranou mince, se kterou se lektoři přehlídek musí vyrovnávat. Obdobnou strukturu přehlídek s tak silným fokusem na pedagogické cíle mladého divadla v Polsku nenacházíme, ale dětské a studentské divadlo zde zažívá svůj progres jinde. Dramatické skupiny v Polsku historicky fungovaly hojně na lyceích (obdoba českých gymnázií). V současnosti se výrazně rozvíjí v tzv. Domech kultury, které se daleko více než české kulturní domy zaměřují na kulturní volnočasové aktivity, včetně divadelních workshopů. Plní tak funkci českých Základních uměleckých škol a zároveň jsou místem, kde se tato tvorba potkává s místní komunitou. Častou praxí jsou také intenzivní týdenní divadelní workshopy, například varšavské Léto v divadle (Lato w teatrze). Existující podhoubí dětského a mladého divadla se tak v posledních dvaceti letech formuje v proud divadelní pedagogiky. Sdružení divadelních pedagogů, které funguje pod varšavským Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego jej metodicky ukotvuje v německém proudu Theaterpädagogik. Skutečnost polského dětského divadla však ovlivňuje i mnoho jiných vlivů, jako například divadelní tradice antropologického divadla, jakožto i divadelnost polských lidových kořenů.

Vnímám to tedy tak, že český kontext dětského a mladého divadla tvoří díky své historii bohatě zpracovaný metodický základ práce, který divadelní umění užívá k pedagogickým cílům. Je opřený jak o dlouholetou cílenou praxi na Základních uměleckých školách a na divadelních přehlídkách, tak o teoretické základy autorů tuzemských (E. Machková, J. Valenta atd.), i anglosaských (W. Ward, B. Way, D. Heathcote atd...). Z polského kontextu na mě oproti tomu dýchá otevřenost k experimentu, intuitivní opora v lidových kořenech, jejichž součástí je přirozená performativita a odhodlání k společenskému divadlu. Oba tyto umělecko-pedagogické proudy si mohou být oporou a inspirací v dalším vývoji, s cílem, aby se dětské a mladé divadlo na jedné straně neuzavřelo v konvencích a na druhé straně dbalo o bezpečný a vědomý proces.

Jan Mrázek

WSPÓŁPRACA ZESPOŁÓW Z CHOJNOWA I LIBERCA

Festiwal Teatrralki a od tego roku również festiwal JeštěDyvadlo proponuje świetną możliwość porównania polskiego i czeskiego teatru dziecięcego i młodzieżowego i inspirować się nawzajem. Dla nas, kierujących zespołami Centrum „Dramacentrum Bezejména”, był to jeden z powodów, dla których od lat z zainteresowaniem odwiedzaliśmy Teatrralki i dla którego postanowiliśmy zorganizować czesko-polski festiwal również w Liberca. W tym roku, dzięki projektowi 1+1+1=1 mieliśmy możliwość odwiedzenia naszych przyjaciół z polskiego Chojnowa, Karolinę Rosocką i Jacka Chlastawę, oraz ugościć ich u nas. Doświadczenie to było niesamowite i zaowocowało planami wspólnego przedstawienia w przyszłym roku. A nasze spostrzeżenia?

Ze wszystkich grup wiekowych największe wrażenie zrobiły na nas przedstawienia szkół średnich. Oczywiście każdy zespół pracuje trochę inaczej, po stronie czeskiej i polskiej różnice między poszczególnymi przedstawieniami są większe niż różnice między czeskim i polskim teatrem, a wyciąganie ogólnych wniosków jest trudne i musi być subiektywne. Niemniej jednak nie mogliśmy uniknąć porównań i spekulacji na temat przyczyn ewentualnych różnic.

W polskich produkcjach, które widzieliśmy, zespoły kładły nacisk na scenografię (w wielu przedstawieniach bardzo funkcjonalną i nowoczesną), wyposażenie aktorów (zwłaszcza słowne), a w przypadku zespołów z Chojnowa na inspirację folklorem. Jeśli chodzi o tematykę przedstawień, częściej niż u nas, pojawia się aspekt wojny bądź tematyki wyrównania się z religią, a w przypadku zespołów Karoliny nawet stosunkowo odważne tematy aborcji czy śmierci.

Dzięki wzajemnym stażom mieliśmy również możliwość obserwować pracę Karoliny. Jej zespoły należały do najlepszych w Teatrralkach i JeštěDyvadle, dlatego interesował nas jej styl pracy. Karolina jest o nieco bardziej reżyserką niż my, ale sposób wyszukiwania tematów i proces tworzenia spektaklu nie różni się aż tak od naszego. Grupowa improwizacja, podróż od ruchu do słowa, zbiór pomysłów... Karolina w przeciwieństwie do nas często zaczyna inspirację od tekstu i muzyki, fascynuje ją folklor. Dużo czasu poświęca także działalności społecznej, co wynika z wielkości Chojnowa i faktu, że Karolina jest poniekąd kulturalną ambasadorką miasteczka. Ma



bardzo bliskie relacje z rodzinami i nawet na lekcjach zespołowych znajduje również miejsce na to, co określa mianem psychoterapii. Zespół prowadzi jako osoba prywatna, nie są do końca tanie, a budowanie relacji z rodzinami to jeden z warunków utrzymania. Tym bardziej jesteśmy zaskoczeni odwagą w znajdowaniu tematów.

W ramach stażu nawiązaliśmy także bardzo bliską przyjaźń z Karoliną i Jackiem. Jacek, jako zawodowy archeolog, zapoznał nas z historią pięknego miasta Bolesławca, a oboje, dosłownie i w przenośni ot-

worzyli przed nami swoje ramiona. Chcielibyśmy pogłębić naszą współpracę i już teraz uzgodniliśmy wspólne spotkanie Bezejména i Rozkwitu w celu stworzenia wspólnej inscenizacji. Będzie to wspaniałe, tego jesteśmy tego pewni.

Slávka Čechlovská i Kuba Kubíček

WSPÓŁPRACA ZESPOŁÓW Z CHOJNOWA I LIBERCA

Podczas Festiwalu Teatralki w Jeleniej Górze mieliśmy okazję poznać i oglądać grupy teatralne z Czech. Wzajemna ciekawość i inspiracja zaowocowała nawiązaniem współpracy, dzięki czemu wzięliśmy udział w pierwszej edycji festiwalu JeštěDyvadlo. Dodatkowo na początku tego roku w ramach projektu 1+1+1=1 odwiedziliśmy w Libercu naszych przyjaciół Miloslavę i Jakuba, a na wiosnę mieliśmy przyjemność gościć ich



u siebie w Chojnowie. Wspólne wizyty pozwoliły poznać się bliżej, podpatrzeć metody pracy i filozofię prowadzenia młodzieżowych grup teatralnych.

Oglądanie wzajemnych spektakli było bardzo ciekawym i inspirującym doświadczeniem, tym bardziej, że bariera językowa często zmuszała nas na odczuwania spektaklu innym zmysłami, zwróceniem większej uwagi na brzmienie głosu, ekspresję ruchową, rozwiązania sceniczne i ogólną atmosferę i energię przedstawień. Tematyka czeskich spektakli była bardzo różnorodna, począwszy od inspiracji literaturą, poprzez trudne historie związane z II WŚ, teatr

tańca inspirowany poezją na komedii kończąc. Zwraca uwagę bardzo dobre przygotowanie aktorskie zwłaszcza jeśli chodzi o pracę głosem, często minimalistyczna ale bardzo obrazowa scenografia.

W trakcie stażu w Libercu mieliśmy też możliwość zobaczenia warsztatów prowadzonych przez Miloslavę wspólnie z jej asystentem Jakubem. Zajęcia były bardzo dobrze wymyślane i poprowadzone a Slavka i Jakub znakomicie się uzupełniali w swoich działaniach. Co ciekawe, Jakuba jest teatralnym wychowankiem Miloslavvy (i studentem animacji kulturowej ze specjalizacją teatralną), co bardzo dużo mówi o atmosferze i relacjach panujących w grupach Miloslavvy..

Oglądając spektakle Slavki (tegoroczne jak i wcześniejsze) zwróciliśmy uwagę na ich czystą formę. Bardzo precyzyjny i dokładny ruch, umiejętność wyrażenia emocji gestem, rytmem i bardzo ładnie skonstruowane sceny grupowe. Dzięki czemu spektakle przez nią reżyserowane są bardzo czytelne i obrazowe.

Po wizycie studyjnej i wspólnych rozmowach, możemy powiedzieć, że ogólny sposób pracy Miloslavvy nad spektaklem jest zbliżony do sposobu pracy Karoliny. Budowanie scen wychodząc od ruchu, improwizacja i próbowanie różnych rozwiązań. Zauważyliśmy też pewne różnice. W przypadku grup Slavki to uczestnicy zajęć wybierają temat przedstawienia, który często jest inspirowany literaturą bądź autentycznymi wydarzeniami. Młodzież sama próbuje zbudować daną scenę, a następnie pokazuje ją Miloslavvie, która wprowadza korekty i daje wskazówki do dalszej pracy. Naszą uwagę zwróciła duża dyscyplina i koncentracja na próbie czeskiej młodzieży, bez rozpraszania się na niezwiązanych ze spektaklem rzeczach.

Czas spędzony ze Slavką i Jakubem, pozwolił nam się bliżej poznać i zaprzyjaźnić, co zaowocowało pomysłami na wspólne polsko-czeskie działania teatralne.

Karolina Rosocka i Jacek Chlastawa

PIEŚŃ INSCENIZOWANE.

Opis metody pracy teatralnej z grupami młodzieżowymi, na przykładzie spektaklu „Żałobnice” - grupa teatralna ZaŚwiaty, prowadzenie i reżyseria Karolina Rosocka.

Pisać o własnej metodzie nie jest łatwo. Tym bardziej, kiedy polega na intuicji, przeczuciach czy niejasnych wyobrażeniach. Pierwsze słowo, jakie przychodzi mi do głowy, to niepewność. Choć stworzyłam już kilkanaście spektakli, za każdym razem zaczynam z tym samym pytaniem: czy uda mi się stworzyć kolejną opowieść i jaki będzie jej efekt końcowy? Kiedy jednak poddaje analizie własne spektakle, zaczynam zauważać pewne powtarzające się i tożsame elementy, którymi się posługuję. To metoda, którą można porównać do podróży w nieznaną. Choć na początku tej drogi pojawia się jakiś zamysł, to nie bardzo wiem gdzie ani po co idę. I dopiero na końcu tej podróży, kiedy mam przed sobą całość, widzę, gdzie jestem i jak poszczególne elementy łączą się ze sobą. To metoda, której towarzyszy nieustanne napięcia i wątpliwości. Pewne jest tylko jedno. Chcę, by opowieść, którą tworzę, poruszyła widza, by dotknęła zarówno czułych warstw, jak i samych trzewi. Moim drogowskazem jest kultura tradycyjna i pieśni. Reżyseruję teatr, w którym muzyczno-ruchowe elementy, dynamika opowieści, jej tempo i rytm tworzą całość, która dominuje nad słowem. Jej celem jest wywołanie określonego nastroju, oddziałującego bardziej na zmysły i uczucia, niż intelekt. Staram się jednak zawsze pamiętać o tym, by zakończyć spektakl „miętko”, a tym samym nie pozostawiać widza z „rozbebeszonym” (od ciężaru emocji) brzuchem.



Pieśni i kultura tradycyjna jako źródło inspiracji pracy teatralnej. Z terminem śpiew biały spotkałam się po raz pierwszy w 2009 roku. Zafascynowana tym zjawiskiem zaczęłam zgłębiać temat tradycyjnych pieśni. Odkrywałam ich różnorodność, złożoność oraz symbolikę. Uczestniczyłam w licznych warsztatach głosowych, prowadzonych zarówno przez etnomuzykologów jak i śpiewaków wiejskich. Zainteresowałam się z obszerną tematyką obrzędów oraz prastarymi wierzeniami słowiańskimi. Im bardziej zagłębiałam się w ten obszar, tym większą fascynację we mnie budził. Prostota, autentyczność i niedoskonałość, żywiołowość i spontaniczny charakter, a zarazem bogata symbolika i relacyjność kultury tra-

dycyjnej to cechy, które najbardziej do mnie przemawiały. W tym samym czasie obejrzałam kilka spektakli Ośrodka Praktyk Teatralnych w Gardzienicach, które wywarły na mnie ogromne wrażenie. Powoli zaczęła we mnie kiełkować potrzeba tworzenia autorskiego teatru, którego celem nie było (i wciąż nie jest) odtwarzanie obyczajowości czy obrzędowości kultury tradycyjnej, ale wariacja teatralna na jej temat.

Pieśń i dźwięk jako elementy dominujące. Kiedy rozpoczynam pracę nad spektaklem zaczynam od pieśni, to one mnie prowadzą. Przeszukuję katalogi z muzyką tradycyjną, śpiewam przy każdej możliwej okazji. Zaczynam żyć pieśniami, które mnie wypełniają i ze mnie wypływają. Czasem zostawiam je w ich oryginalnej wersji, innym razem zajmuję się tylko tekstem, a czasem pracuję z samą melodią. Są sytuacje, w których tworzę i tekst i melodię. Nie umiem czytać z nut - tworzę tak, jak tworzyli niegdyś ludzie na wsi, z potrzeby serca. W spektaklu „Żałobnice” punktem wyjścia były cztery polskie pieśni żałobne, których teksty zachowaliśmy w oryginale, natomiast melodie nieco zmieniliśmy i wzbogaciliśmy instrumentami. Muzyka, która towarzyszy moim spektaklom, grana jest za każdym razem na żywo przez uczestniczki/uczestników grupy.

„Jeśli możesz mówić, możesz też śpiewać” czyli jak przekonać młodzież do archaicznych pieśni? Pracuję z ZaŚwiatami od pięciu lat. Śpiew na stałe wszedł do naszego repertuaru, choć początki do łatwych nie należały. Większość uczestników przychodzi na zajęcia z przekonaniem, że nie potrafią śpiewać. Wstydzą się, boją się ośmieszenia. Nie zmuszam do śpiewu, nie naciskam zamiast tego zachęcam. Pokazuję, że każdy może śpiewać. Celem nie jest tu ani doskonałość ani bycie lepszym od innych. Nie temu służył niegdyś śpiew. Jednak nie tylko to jest kluczem do otwarcia ich głosu i serca. Równie ważne są relacje i atmosfera podczas zajęć. Chcę, by uczestnicy czuli się

bezpieczni i zauważeni. By mieli poczucie, że mają swobodną przestrzeń do wypowiedzi, a ich przemyślenia i uczucia nie zostaną zignorowane czy skrytykowane. Staram się być wobec nich autentyczna i budować partnerskie relacje. Dzięki z każdym kolejnym spotkaniem i próbami śpiewu, młodzież odkrywa moc swojego głosu. Zaczynają zauważać korzyści, jakie płyną ze wspólnego śpiewu, a to z kolei umacnia więzi w grupie.

Tematy, które wybieram... czyli dlaczego właściwie tworzę spektakl o śmierci z młodzieżą? Pierwszy „Wieczór pieśni i opowieści o śmierci” zorganizowałam w Chojnowie w 2017 roku.

Pomysł był bardzo spontaniczny, ale wynikający z mojej pasji i wewnętrznej potrzeby. Czasu na przygotowanie było niewiele, ale udało. Wieczór odbył się na mrocznym strychu szkolnym i miał charakter międzypokoleniowy. Młodzież śpiewała archaiczne pieśni, a seniorzy, z okolicznych wsi, opowiadali o starych obrzędach pochówku. Od tamtej pory wiedziałam, że chcę wrócić do tematu śmierci i go rozwinąć. Minęło pięć lat. Nie potrafię wytłumaczyć dlaczego wybieram takie, a nie inne tematy. Pojawia się we mnie jakiś motyw, który mocno do mnie przemawia i za którym chcę podążać. Wiem na pewno, że chcę tworzyć spektakle ważne, o tym co uniwersalne i, jak napisałam wyżej, nawiązujące do kultury tradycyjnej. Być może wybieram właśnie takie, a nie inne tematy z wewnętrznej przekory i niezgody na zastaną rzeczywistość?



Podróż w nieznaną. Metoda nastawiona na proces. Kiedy zaczynamy pracę nad spektaklem nie mam ani gotowego tekstu literackiego ani scenariusza. Nie wiem gdzie idziemy, a tym bardziej gdzie dojdziemy. To metoda pełna niepewności, zwrotów akcji, błędzenia, odrzucania, poszukiwania. Metoda zorientowana na proces. Spróbuję zobrazować ją na przykładzie spektaklu „Żałobnice”. W listopadzie 2022 roku Zaświaty zaprezentowały cztery pieśni żałobne, przygotowane na „Wieczór pieśni i opowieści o śmierci”. Pokaz miał formę Pieśni Inscenizowanych (śpiew z elementami teatru). Naszą inspiracją były płaczki żydowskie. Po pokazie podjęliśmy decyzję o rozwinięciu etiudy do spektaklu. Czułam, że bardzo podoba mi się ten pomysł i że bardzo chcę go zrealizować, choć zupełnie nie wiedziałam jak ani czym wypełnić spektakl. Postanowiliśmy rozbić stworzony przez nas fragment na dwie części, tworząc z nich początek i zakończenie spektaklu. Do opracowania został nam zatem środek... Przez cały czas tworzenia spektaklu miałam w sobie mgliste odczucie, w którą stronę chcę iść. Odczucie związane ze smutkiem i żałobą. Czułam, że poszukuję jakiegoś odniesienia i środka wyrazu nawiązującego do rozpaczki po stracie. Zamysł ten był jednak bardzo instynktowny i trudny do opisanego w słowach, dodatkowo konfrontacja z tematem śmierci i straty wymagała od młodzieży zagłębienia się we własne wnętrza oraz przełamania blokad cielesnych. Pojawiały się momenty kryzysowe. Ja jednak nie poddawałam się. Cały czas szukaliśmy i błędziliśmy, a ja miałam uszy i oczy szeroko otwarte na wszelkie impulsy płynące z grupy i poza nią. Wyłapywałam drobne gesty, słowa i komentarze, które pojawiały się w trakcie ćwiczeń i pomiędzy nimi, w zwyczajnych rozmowach czy podczas wygłupów. Z czasem młodzież zaczęła się oswajać z tematem i emocjami towarzyszącymi. Dzięki temu w trakcie improwizacji ruchowo – muzycznych zaczęły się wyłaniać elementy, które dokładnie trafiały w moje odczucia. Znalazły się odpowiednie teksty. W końcu zaczęliśmy wypełniać środek, który okazał się najbardziej rytualną częścią. By oddać nastrój obrzędowości, wybrałam konkretne instrumenty (bębny szamańskie i misy tybetańskie) oraz dźwięki (zapętlone słowa, echa, mrużenia, powtórzenia i zakrzyki). To, co zaczęło się wyłaniać przyjęło formę teatralnego obrzędu pożegnania.

Wnioski końcowe. Analizując własną metodę pracy, utwierdzam się w przekonaniu, że zaufanie do samej siebie, bycie autentycznym, podążanie za pasją oraz pozwolenie sobie na niewiedzę, niepewność i popełnianie błędów, a także zaufanie impulsom i przecuciom, pojawiającym się w trakcie procesu, przy jednoczesnym poszanowaniu indywidualności i różnorodności każdej i każdego uczestnika grupy oraz budowanie z nimi bliskich relacji powodują, że tworzymy razem teatr, w którym każdy w jakiś sposób może się odnaleźć. Obserwując młodych ludzi oraz ich zaangażowanie w pracę nad spektaklami, a także postęp jaki się w nich dokonuje, uświadamiam sobie skuteczność własnej metody, dzięki której udaje mi się razem z młodzieżą stworzyć nie tylko dobre i oryginalne spektakle, ale przestrzeń do rozwoju, budowania więzi oraz swobodnego i nieskrępowanego bycia i wyrażania siebie. Dostrzegam też, że wartości, które wyznaję i do których się odnoszę w trakcie zajęć i tworzenia spektakli wynikają z mojej fascynacji kulturą tradycyjną i jej właściwościami, wśród których prym wiedzie obrzędowość, relacyjność oraz autentyczność.

MAAGAL

Opis produkcji Maagal
studia tańca i ruchu Magdaléna, z.s.

choreografia: Ludmila Rellichová z dziewczynami

dramaturgia i reżyseria: Ludmila Rellichová

muzyka: Sylvia Bodorová

śpiew: Matylda Homolová

liczba: 11 dziewczyn

wiek: 21 lat

czas: 22 min.

Motto inscenizacji:

„Ty ufasz mi – ja ufam Tobie, Ty wiesz i ja wiem, nieważne, jak będzie, Ty nie zdradzisz, ja nie zdradzę.“

Tę tajną przysięgę powierzyła Helga Pollaková swojemu dziennikowi. Jej i pozostałym dziewczętom z pokoju 28 w obozie koncentracyjnym w Terezynie ta przysięga zapewniała w najtrudniejszym okresie ich życia wiarę, nadzieję oraz siłę przetrwania.

Inspiracja:

Literatura

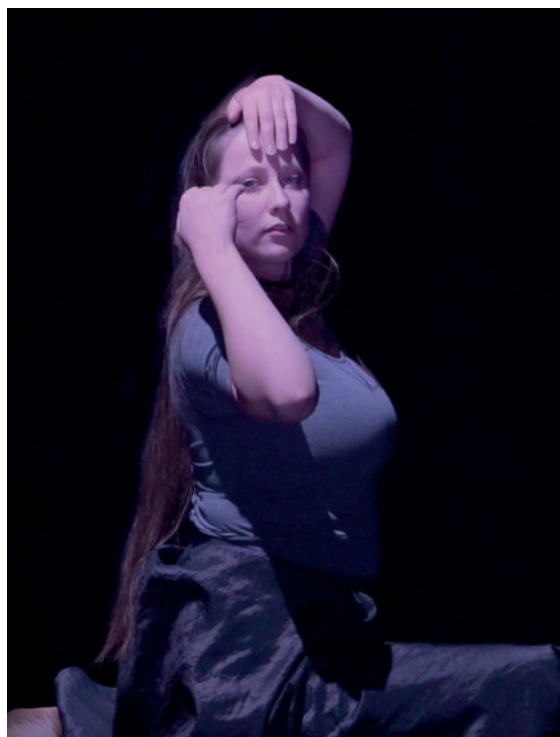
Inspiracją do stworzenia spektaklu była książka „Dziewczęta z Sali 28”. Książka powstała na podstawie autentycznych materiałów i wspomnień dziewczyn „zakwaterowanych” w jednej Sali żydowskiego getta w Terezynie. Poprzez wspomnienia i notatki z dzienników pokazuje unikalny obraz codziennego życia w obozie z punktu widzenia młodych dziewczyn i kobiet.

Większość budynków posiadała oznakowania literą L albo Q. Budynek L 410 pełnił funkcję domu dla dziewcząt. Dziewczyny z Sali 28 założyły organizację „Maagal”, krąg hebrajski, w przenośni doskonałość. Starły się zachowywać przykładowo, wzajemnie sobie pomagać, pielęgnować przyjaźń, organizować różne akcje kulturalne oraz pomagać osobom starszym. Maagal miał własny mundurek, flagę i hymn.

„Věříš mi – věřím ti, víš a vím, buď jak buď, nezradíš – nezradím.“ Tuto tajnou přísahu svěřila Helga Pollaková jako dvanáctiletá svému deníku. Jí i dalším děvčatům z pokoje 28 v Terezíně skýtala tato přísaha v nejobtížnější etapě jejich života důvěru, naději a sílu přežít. Jen patnáct dívek z šedesáti, které obývaly pokoj 28, přežilo. Deset z nich se každoročně schází. Dbají na to, aby vzpomínka na ně všechny žila dál. „My, které jsme přežily, doufáme, že návštěvníci Terezína se poučí z minulosti, aby se nic podobného již nemohlo odehrát. Všichni si musíme uvědomit, že nikdo na světě nemá právo týrat jiného člověka. Kniha „Dívky z pokoje 28“ je zasvěcena památce těch, co nepřežili, i když chtěli žít, neboť měli ještě celý život před sebou.“

Muzyka

Muzyki do poszczególnych spektakli poszukuję zawsze z świadomością tego, w jakim okresie i w jakim celu kompozytor skomponował muzykę, co służyło mu za inspirację, jaka jest jego historia. Tym razem skorzystałam z koncertu dla organów, smyczków i tympań współczesnej kompozytorki Silvií Bodorovej. Utwór powstał w 1983 roku i jest odzwierciedleniem okresu, w którym żyła. W tym okresie powstała grupa Quatro,



której członkami byli duchowo spokrewnieni autorzy Silvia Bodorová, Otmar Mácha, Zdeněk Lukáš i Luboš Fišer. Ich muzyka podąża wspólnym kierunkiem, który wyróżnia ich w 90-tych latach XX wieku od tradycjonalistów, jest bardzo obrazowa, poszukuje inspiracji w historii, która jest dla nas wszystkich dostępna, lecz nie potrafimy z niej wyciągać wniosków. Muzyka Sylvii Bodorovej jest dla teatru tańca bardzo inspirująca.

Postupy tvorby

Dramaturgia spektaklu obserwuje historie kilku młodych kobiet w żydowskim getcie Terezín. Istotą naszego tworzenia było przeniesienie wartości tajnej przysięgi dziewcząt - „Ty ufasz mi – ja ufam Tobie, Ty wiesz i ja wiem, nieważne, jak będzie, Ty nie zdradzisz, ja nie zdradzę.“ do słownika ruchu interpretak.



Do tworzenia materiału ruchowego przyniosłam tomik wierszy Josefa Čapka Oheň a Touha [Ogień i Pragnienie]. Napisane przez autora w obozie koncentracyjnym i uzupełnione rysunkami, pochodzącymi z tego samego miejsca. Wiersze są pełne miłości i podziwu do żony, jej siły oraz zdolności do poświęcenia. Każda z dziewczyn wybrała wiersze do pracy z materiałem ruchowym, konieczne było ustalenie reguł ruchowych oraz motywów dla pojedynczych części dramaturgii tak, żeby było można rozwijać je w całość określającą istotę spektaklu.

Przykład wierszy:

Chyba nikt nie był przez kobiety tak kochany,

Ach, tak kochany,

Jak kochanymi byliśmy my,

Brzydscy, smutni, wychudzeni

A tępi, wściekli i co jeszcze wiem,

Jak my więźniowie byliśmy kochani

Przez nasze żony.

Kochanki nasze towarzyszki, matki naszych dzieci,

jak dobre uroczce byłyście dla nas,

jak ofiarne, pełne miłości, dzielne,

tak nikt nigdy nie był kochany,

miłością, która nie ma sobie w świecie równej,

tak jak my, jak my uwięzieni!

Na tym etapie tworzenia dużo rozmawialiśmy o poszczególnych historiach, poszukiwaliśmy drogi do tworzenia. To, co jest istotne dla nas, co chcemy przekazać widzowi.

Nie ta fatalna część życia tych kobiet była dla nas istotna, lecz siła odnaleziona w każdej z nich, która pomagała przetrwać pozostałym i im samym. Opowieść, którą na scenie stworzyliśmy, jest przemianą narodzin, młodości i radości z życia w obawy ze spodziewanego, przez strach z oczekiwanego piekła aż do siły do życia znalezionej w niesieniu pomocy innym.

W tym momencie konieczne jest połączenie wytworzonej dramaturgii z muzycznym kolażem stworzonym z utworu Sylvii Bodorovej, pieśni żydowskiej, śpiewanej przez jedną z dziewczyn oraz dźwięku marszu wojsk

nazistowskich. Muzyczny kolaż na podstawie dramaturgii spektaklu nagrał w studiu Bohumír Rellich.

Na podstawie zakończonego utworu zaczęłyśmy budować spektakl. Krok po kroku, ruch po ruchu. Z poszczególnych motywów powstawały duety, tercety i sola. Reguły ruchowe stopniowo przypisywałam do pojedynczych części spektaklu i tworzyłam kompozycję.



Zakończenie spektaklu jest zawsze moim zadaniem. Stworzyć choreografię, wykorzystać stworzony materiał ruchowy zbierany w trakcie tworzenia, potrafić wyrzucić jego znaczną część. Czyścić i czyścić. Zawsze bazuję na materiale ruchowym stworzonym przez interpretki. Długimi godzinami pracuję z nimi na Sali i wybieram to naj z ich ruchów połączonych z mocnym wyrazem, wychodzącym z intensywnego uczucia i koncepcji dziewcząt. Na koncepcji, którą osiągamy poprzez wspólne studiowanie materiałów, czytanie wierszy, tekstów, życiowych historii.

Im prostsze jest dla widza spostrzeżenie reakcji dziewczyn, tym mocniejsza jest atmosfera całej choreografii.

Ważna jest prawdziwość wyrażenia, poprzedzonego długimi dyskusjami o przemoc, o konieczności obrony własnej, o podejściach obywatelskich w przeszłości i tych aktualnych. Powtarzanie wojen i przemoc było i jest obecne w całej historii ludzkości.

Pod koniec spektaklu dziewczyny deklamują najpierw pod muzykę, gdy ich słowa są zagłuszane przez organy, imiona zmarłych dziewcząt. Muzyka słabnie, grają tylko jedno skrzypce i imiona zaczynają być słyszalne. Dziewczęta wycofują się w ciemność i wraz z nimi znikają poszczególne imiona.

Praca nad tym spektaklem była bardzo wymagająca nie tylko pod fizycznym, ale też pod psychicznym względem. Mimo tego dziewczęta odtwarzają go bardzo chętnie. Powodem jest przesłanie, które chciałyby poprzez ten utwór przekazać. Konieczność zadumy nad tym, co się około nas dzieje. Świat naokoło nas woła o pomoc, klęski żywiołowe, wojna w Ukrainie, strzelający uczniowie, terroryzm, materializm, ocieplenie globalne. Przesłaniem naszego spektaklu jest siła wiary w życie, przyjaźń, miłość. Tylko w ten sposób możemy przetrwać jako ludzkość.

TEATR JAKO FORMA PRACY EDUKACYJNEJ I TERAPEUTYCZNEJ

CZARNY TEATR, TEATR CIENI, TEATR W RĘKAWKU, TEATR DZIUR, MASKA, LALKA

Kolejność wymienionych technik nie jest tu przypadkowa. Stanowi pewien proces związany z otwieraniem dziecka pod względem kinestetycznym i emocjonalnym. Towarzyszyć może procesom edukacyjnym, terapeutycznym nawet przy bardzo głębokich dysfunkcjach. Metody i techniki mogą być oczywiście stosowane rozdzielnie wg potrzeb i zainteresowań. Są też propozycją realizowania pokazów teatralnych, etiud i spektakli, które sprawiają dzieciom wiele radości. We wszystkich metodach dziecko jest twórcą – artystą. Powołuje do życia i uaktywnia całą machinę teatralną. Jest autorem scenografii, kostiumu i rekwizytu. Twórcą całego wydarzenia.

CZARNY TEATR

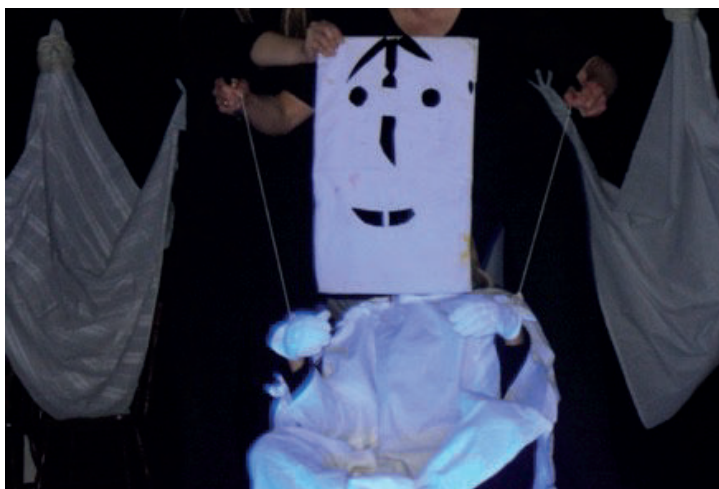
Jest rodzajem zabawy twórczej, która może być ukierunkowana na rozwój ruchowy, emocjonalny, ale też może leczyć różnego rodzaju dysfunkcje. Czarny teatr posługuje się światłem ultrafioletowym. Aktor ubrany na czarno, w jego przestrzeni jest niewidoczny. Istnieje tylko biały rekwizyt, kostium lub elementy białej scenografii.

Jeśli pracuję z dziećmi wykazującymi problem w rozwoju ruchowym, aktywizuję poprzez zabawę jego poszczególne części ciała.. Dziecko w przestrzeni czarnego teatru czuje się bezpiecznie, ponieważ jest niewidoczne. To poczucie bezpieczeństwa eliminuje stres i lęk. W zależności od zaburzeń kinestetycznych dziecko pracuje z określoną formą animacyjną.

Biała rękawiczka aktywizuje dłonie, nawet przy dużej spastyce dłoni, palce się podświadomie prostują. Ćwiczenie jest również wskazane przy pracy manualnej, przy zaburzeniach z motoryką:



Lalka aktywizuje cały korpus ciała:





Lalka umieszczona na brzuchu aktywizuje brzuch i pracę przepony. Ćwiczenie jest również wskazane przy stymulacji oddechu i uczeniu oddechu przeponowego:



Ciało w czarnym teatrze pracuje w sposób naturalny. Dziecko nie kreuje tu ciała dla widza, pracuje dla siebie ponieważ ma świadomość, że go nie widać. Wykorzystuje potencjał naturalnego ruchu, który aktywizuje jego rozwój. Okres pracy metodą aktywizowania od 4 do 8 miesięcy likwiduje blokady ruchowe wynikające z zaburzeń emocjonalnych i wspomaga rozwój ruchowy. Dzieci nadpobudliwe, z deficytem uwagi wykazują niezwykle wydłużoną umiejętność koncentracji uwagi w czarnym teatrze. Poprzez działanie zaplanowane możemy również wyciszyć dziecko psychoruchowo, spowalniając go poprzez animację odpowiedniego rekwizytu (zwierzę, które bardzo wolno się porusza).

To również teatr dla dzieci autystycznych. Dzieci te w trakcie zabawy są cały czas „włączone”. W tym jednak przypadku dziecko stymulowane jest w trakcie uczestnictwa przez prowadzącego w bezpośrednim kontakcie werbalnym i niewerbalnym. Stymulacja ta ma również duże znaczenie w pracy z dotykiem. Świadomość ukierunkowana jest na wydarzenie artystyczne a podświadomość „kupuje” stymulację dotykową. Dzieci z fobią ciemności leczą ją w procesie pracy w czarnym teatrze dość szybko i skutecznie. Teatr ten jest magiczny dla dzieci z ograniczeniami ruchowymi (wózki) i psychicznymi. Ciemność przykrywa ich dysfunkcje, animują siedząc na wózku, leżąc czy stojąc w jednym miejscu. Dzieło zaś w postaci etiudy czy spektaklu jest dziełem sztuki w pełnym wymiarze. Kiedy po takim spektaklu zapalamy światło, widownia nie dowierza umiejętnościom występujących. Nasz świat często wyklucza dzieci „z innymi wyzwaniem” w aktywnym uczestnictwie w życiu artystycznym i kulturalnym. A przecież oni lepiej czują i rozumieją od nas.





Jest to również teatr, który wynosi poza dramaty życia dzieci zmagające się

z poczuciem własnej wartości, z deficytem edukacyjnym, dzieci ze środowisk patologicznych. Ten teatr jest dla nich bezpieczny. Nie muszą tu wygłaszać żadnych tekstów, animują stworzone przez siebie światy, poprzez które wydobywają żale i nieświadomione tęsknoty i historie. Odkrywając w sobie nowe wartości i umiejętności kochają czarny teatr, mówią, że nie boją się występować, bo ich nie widać – nawet jeśli się pomylił nikt nie wie kto popełnił

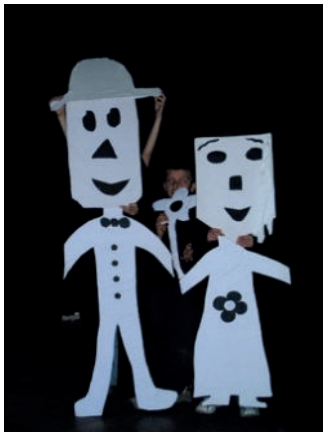
błąd. A ponieważ czują się bezpiecznie nigdy się nie mylą. Często po raz pierwszy w życiu są oklaskiwane, nikt się z nich nie śmieje, przyjmują słowa uznania i zaczynają być akceptowane przez rówieśników.

Kiedy nabywają pewności i wiary we własne możliwości, wychodzą na otwartą przestrzeń sceny:

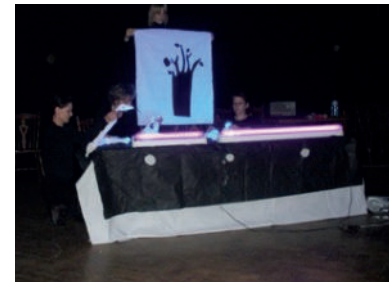


Często wykorzystuję czarny teatr jako zabawę w procesie edukacji orto-

graficznej. Łączę np.; wyrazy z „ż” z tworzeniem z białego płótna figur, postaci, obrazów odpowiadających danemu wyrazowi, czy obrazującym dany wyraz. Poprzez łączenie elementów i tworzenie obrazów wzmacniam pamięć długoterminową. Dziecięcemu tworzeniu i zabawie w czarnym teatrze towarzyszą również radosne emocje, które wspomagają ten pamięciowy zapis.



Kiedy tworzymy rekwizyty i formy płaskie staramy się by były one olbrzymie. Dużą formę może animować kilka osób. Pamiętajmy, że powiększony obraz również wpływa na jego zapamiętanie. Jeśli historia wypowiedana przez

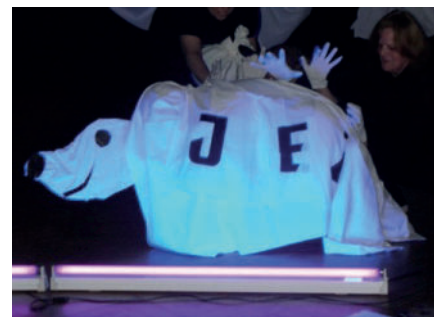


dziecko jest jego historią własną i pojawia się jego postać – to powiększenie jej wpłynie na zakodowanie jego wielkości pod względem realnym i emocjonalnym. Dzieci zaburzone emocjonalnie malują, rysują siebie w mi-niaturowej wielkości. Tu przy użyciu siebie jako dużej postaci zakotwicza się wielkość wewnętrzną.

Cudowną zabawą w czarnym teatrze jest tworzenie tematycznych galerii obrazów. Uczniowie na białym płótnie tworzą czarną folią obrazy. Można narzucić temat, ale nie jest to konieczne. Obrazy wystawiamy w galerii. Całości towarzyszy wernisaż. W sali wystawienniczej obrazy podświetlone są ultrafioletem (w ciemności). Często przygotowujemy okazjonalne wernisaże i pokazy obrazków: dzień mamy, dzień wiosny, Boże Narodzenie, dzień lenistwa, dzień anioła itp.



Wystawę można też zorganizować posiadając nagromadzone rekwizyty z czarnego teatru. Umieszczamy je na czarnych płaszczyznach i podświetlamy ultrafioletem. Dzieci uczą się wtedy kompozycji. One są autorami aranżacji przestrzennej.



Wystawę można też zorganizować posiadając nagromadzone rekwizyty z czarnego teatru. Umieszczamy je na czarnych płaszczyznach i podświetlamy ultrafioletem. Dzieci uczą się wtedy kompozycji. One są autorami aranżacji przestrzennej.

Czarny teatr to nie tylko animacja rekwizytów i organizowanie scenografii. Kiedy czuję, że dziecko czuje się pewnie emocjonalnie, ubieram na jego ciało kostium poprzez który ujawni się wobec widza jego naturalny potencjał ruchowy. Kostium to już ruch dziecka. Podświadomie jednak uczestnik zabawy jest jeszcze ukryty, co nie blokuje jego kinestetyki.

Element pracy z kostiumem zamyka proces terapii ruchowej. Ciało jest gotowe do przejścia w świat teatru cieni.

Dzieci kochają teatralizacje i zabawy w czarnym teatrze. Jest dla nich magią. Mówią, że tu jak we śnie może się wszystko zdarzyć, postaci mogą fruwać i rosnąć. Mrówka może być w wielkości słonia, a słoń w wielkości mrówki. Poprzez magię tego teatru realizują własne marzenia.



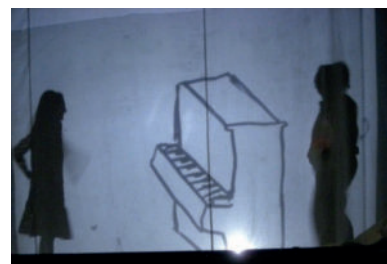
Uwaga:



Materiały – sprawdzone materiały, które „świecą” w czarnym teatrze to białe i czarne płótno, czarna i biała folia, włóknina ogrodnicza (tzw. ocieplina), sznurki, białe rękawiczki ogrodnicze. Istnieją również kolorowe farby fluorescencyjne, których nie wykorzystuję działając w „sytuacji niedoboru środków.

TEATR CIENI

Kiedy dziecko jest gotowe do pracy z ciałem wprowadzam je w działania teatru cieni, który polega na podświetleniu białej płaszczyzny płótna (w dowolnej wielkości). W zależności od odległości ustawienia postaci pomiędzy płótnem a źródłem światła możemy osiągać różne wielkości pojawiających się postaci. Źródłem światła może być reflektor lub rzutnik pisma (epidiaskop), który zwiększa możliwość teatralizowania obrazów. Malowanie kształtów czarnym flamastrem na folii lustra epidiaskopu widoczne jest na ekranie (białym płótnie).



Malowane obrazy mogą powstawać na oczach widzów, nie muszą być malowane przed pokazem. Zwykle stanowią one element scenografii (drzewo, słońce, dom itp) i towarzyszą aktorowi.

By dziecko oswoiło się z charakterem pracy zwykle zaczynam od stop klatki. Dzieci ustawiają się w różnych pozycjach, mogą przyjmować rolę postaci bajkowych, zwierząt, itp.

Dalej możemy wprowadzić technikę dramową maszyny i przejść do płynnego improwizowanego ruchu. Inspiracja muzyczna daje dziecku dużą możliwość pracy z ciałem. Należy wykorzystywać szerokie spektrum propozycji muzycznych dostosowanych do umiejętności i możliwości dziecka.



TEATR W RĘKAWKU

W tej technice dziecko wychodzi już przed kurtynę. Nie jest „chronione ciemnością” ani też odgródzone płaszczyzną białego materiału. Stosuję tu zasadę „półśrodka”. Nakładam na całe jego ciało rękaw w dowolnym kolorze. Można uszyć je z materiału lub nabyć gotowe. Dziecko posiada dalej poczucie bezpieczeństwa ale dla osiągnięcia efektu teatralnego zmuszone jest do wykonywania w rękawku dynamicznych i wyrazistych ruchów. Poszukiwanie nowych kształtów mobilizuje je do pracy z ciałem.

Zabawy mogą mieć charakter „stop klatek” lub inspiracją może być muzyka.

TEATR DZIUR

Jest sytuacją i momentem przełomowym w wejściu na otwartą przestrzeń teatralną. Nie odkrywamy tu jeszcze całego ciała ale jego elementy. W zależności od konstrukcji dziecka zaczynamy proces od elementów nie sprawiających mu większych problemów. Korzystamy z dużych powierzchni materiałów lub papieru, w którym wycinamy dziury (miejsca w których pojawią się elementy ciała). Na przodzie płaszczyzny w zależności od tematu dzieci malują określone obrazy do których dokomponowują miejsca na dziury. Teatr dziur również może się posługiwać techniką „stop klatki” bądź stanowić pokaz etudy, czy spektaklu teatralnego. Praca może być indywidualna lub zbiorowa. Ćwiczenie drzewko:



Ćwiczenie stanowi również element pracy manualnej. Można zrealizować poprzez nie wszystkie pory roku. Wystarczy wykorzystać kolorowe rękawiczki bądź rekwizyty (np.; jabłuszka). Ilustracją muzyczną może być Vivaldi – 4 pory roku.

Cvičení – housenka:



Przedstawienie dla dzieci przygotowane przez nauczycieli:



Ważne jest by nauczyciel również uczestniczył w zabawie twórczej. Dziecko wtedy chętniej wchodzi w zabawę.

Cvičení s tubou:



Ćwiczenie do zastosowania z dziećmi z nadpobudliwością psychoruchową. Duże powierzchnie mogą być malowane różnymi technikami, przy użyciu różnych materiałów.

MASKA

Zakrywa twarz, zasłania to co najbardziej ujawnia emocje dziecka. Pisałam już o tym, że twarz odzwierciedla historię życia: zmarszczki, grymasy, uśmiechy, tiki nerwowe są odzwierciedleniem przeżyć każdego z nas. Kiedy dziecko ma maskę na twarzy czuje się nadal bezpiecznie. Świadomość wciąż działa na zasadzie: oni mnie nie widzą. Maską stanowi specyficzną warstwę ochronną dla świadomego ego kontaktującego się z zewnętrznym światem. Dzieci wrażliwe, zaburzone emocjonalnie, te które się wstydzą swojej intymności, chętnie ukrywają swą prawdziwą naturę pod kamuflażem wymyślonej maski. Dziecko jednak pracuje ciałem, by nadać wyrazistości swojej twarzy. Plastyka ciała skupiona będzie na ogólnym charakterze osób w masce. Istotne jest by maska nałożona przez dziecko była jego autorstwa. Podświadomie uosabiać będzie jego potrzeby psychofizyczne. Poprzez maskę dziecko pokazuje kim jest. Możemy też zaproponować sytuację kim chciałbyś być? Albo też wspomóc jego rozwój poprzez projektowanie masek symboli. Dla spowolnienia kinestetycznego (ADHD, ADD) dziecko nakłada maski postaci, zwierząt wolno poruszających się, dla podwyższenia poziomu wartości – postaci typu król, królowa. Maski wykonywane mogą być z różnych tworzyw i materiałów plastycznych.

sádrová maska:



Maska z gipsu wykonana jest z opaski gipsowej (pociętej na paski) dostępnej

w sklepach medycznych. Twarz przed nałożeniem musi być dokładnie nasmarowana wazeliną (szczególnie miejsca owłosione). Paseczki moczymy w wodzie i nakładamy na twarz, wygładzając powierzchnię gipsu. Omijamy otwór nosowy, by dziecko mogło swobodnie oddychać. Nakładamy 4 – 5 warstw gipsu. Po kilku minutach maskę można zdjąć z twarzy. Dziecko dodaje dowolne kształty masce poprzez naklejanie kolejnych pasków na jej zewnętrznej stronie. Zakleja również otwory nosa. Warto po nałożeniu gipsu na twarz zaprosić je do odbycia spaceru by zderzyć je z fizycznym odczuciem zamknięcia twarzy.



Po spacerze i zdjęciu maski prosimy je by zrelacjonowało swoje odczucia. Gipsowa maska może też być punktem wyjścia do tworzenia kolejnych masek. Wnętrze gipsowej maski smarujemy lekko wazeliną. Wyklejamy je kawałkami gazet lub szarego papieru moczonego w kleju do tapet. Zostawiamy do wyschnięcia (jeśli jest zimno i wilgotno maska schnie kilka dni).. Możemy też maskę wypełnić po uprzednim wysmarowaniu wazeliną produktami takimi jak piasek, ryż, kasza, suche liście. Produkty te muszą być wymieszane z klejem vikołem.

-papiřová nebo plátěná maska:

Na sztywnym kartonie rozkładamy uformowane z gazet elementy twarzy, nos, usta, oczy i nakładamy kawałki szarego papieru namoczone w kleju do tapet:

Zamiast papieru nakładamy białe płótno:



Można połączyć formę teatru w rękawku z maską:



Albo też zaaranżować przestrzeń:



Maski można też malować:



maska – profil

Wycinany profile twarzy. Każde dziecko samo decyduje w jakim kolorze chce mieć twarz. Na osobnych kartkach z bloku technicznego dzieci uruchamiają produkcję „fabrykę elementów twarzy” –oczu, ust, nosów. Aranżujemy wystawę poszczególnych elementów. Sugerujemy by dziecko nie wybierało elementów przez siebie wykonanych, ale takie, które mu najbardziej odpowiadają.



maska z elementów takich jak ryż , kasza ,kawa, makaron itp.:



Maska wyzwala w dziecku aurę tajemnicy, czując jej obecność na sobie, jego ciało staje się bardzo wymowne, a tym samym plastyczne. Maski zawsze były dla dziecka kuszącą propozycją zabawy. Różnorodność masek pozwala na różnorodność procesów teatralnych. Możemy tu łączyć i wprowadzać w zależności od potrzeb różnorodne poznane już formy i techniki: stop klatkę, wystawę, działania inspirowane przez muzykę, wejście w rolę itd.

LALKA

Dziecko w ciągu swojego życia posiada wiele lalek. Nabywa je często mechanicznie, bo jest w modzie lub mają je koleżanki. Zanika piękny zwyczaj samodzielnego powoływania lalek do życia: kukiełki, pacynki, marionetki czy jawajki. Dziecięce zabawy z lalką, prowadzone monologi i dialogi są często odzwierciedleniem, werbalizowaniem potrzeb, marzeń, lęków dziecka. Kiedy lalka opowiada swoją historię, często jest to historia dziecka. Poprzez pracę animacyjną z lalką udało mi się wydobyć wiele traum dziecięcych, drastycznych historii rodzinnych, ale też wiele pięknych opowieści na których budowałam etiudy i działania artystyczne. Jeżeli dziecko samo wykonuje lalkę powołuje w niej duszę. Czuje się z nią związane emocjonalnie i wyobrazeniowo. Z moich obserwacji prowadzonych w przedszkolu wynika, że dziecko 5 letnie bawi się lalką 10 minut, natomiast lalką autorską około 30 minut. Jest to czas samodzielnej zabawy, bez jakiegokolwiek stymulacji prowadzącego. Lalka którą proponuję jest lalką wielofunkcyjną. Stosuję ją wg potrzeb i zaburzeń. Jest ona również lalką w pełni artystyczną. Wykonana jest z opaski gipsowej, pociętej na paseczki, płótna w kształcie kwadratu (wielkość uzależniona od wzrostu dziecka), sznurka, gazety.



Aktywizowanie ciała poprzez lalkę – zawieszona na szyi, przypięta agrafkami do kostiumu (czarnego ubrania) pozwala aktywizować dziecko kinestetycznie. Dopięcie białych rękawiczek aktywizuje dodatkowo dłonie i palce:

Zawieszona na głowie, aktywizuje w dużym stopniu szyję, ramiona, ale także pozostałe części ciała:

Można punkt ciężkości kinestetycznego aktywizowania przenieść na nogi, wydłużając je i przypinając te elementy do spodni:



Dziecko podświadomie tak kreuje swój ruch by lalce nadać odpowiednią formę wypowiedzi scenicznej. Dziecko pracuje tu na otwartej przestrzeni scenicznej. Jego uwaga podświadomie ukierunkowana jest ciągle na produkt artystyczny (lalkę) a nie na pracę z ciałem. Swobodnie wydobywają się naturalne ruchy i odruchy. Poprzez zaplanowaną zabawę z lalką możemy pracować nad zablokowanym czy też dysfunkcyjnym ciałem dziecka.

Często prowadzę lekcje edukacyjne w szkołach z udziałem lalek o czym była już mowa. Każde dziecko ma je przypięte do ciała. W trakcie lekcji zwracam się do lalek. Zadaję pytania lalkom. Lalki piszą w zeszytach. Ułatwia to dziecku wypowiedź, ośmiela go. Dziecko nie boi się werbalizowania – bo przecież to lalka mówi i uczy się w szkole.

Kukła - jeśli tę samą lalkę wyposażymy w kijek otrzymamy lalkę kukłę. Tą techniką posługuję się kiedy dziecko ma problem z werbalizowaniem. Dziecko może posłużyć się w animowaniu lalki różnymi dźwiękami, odgłosami, pojedynczymi słowami. Może też tworzyć własne historie używając jej swojego głosu. W 90% procentach będą to historie własne dzieci, który są pomocne w diagnozowaniu. Pomińmy dotychczas techniką lalkową jest pacynka, również wykonana z gipsu:

W mojej pracy służy głównie do pracy ze wzrokiem, ale też uaktywnieniu odruchów palców.



Ćwiczenie:

Nakładamy pacynkę na każdy kolejny palec zaczynając od małego kończąc na kciuku. Uaktywniamy w ten sposób i włączamy odruchy chwytne:



Ćwiczenie:

Kinezyjologiczne odruchy wodzenia oczami, szybko nudzą dzieci. Kiedy na palcu jest pacynka dziecko podświadomie wydłuża czas trwania ćwiczenia. Dzieci prowadzące monologi z pacynką nie nudzą się szybko, ćwiczenie staje się żywe.

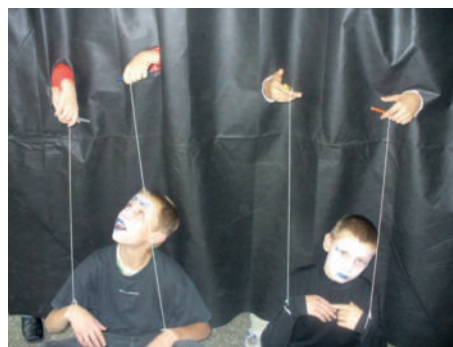
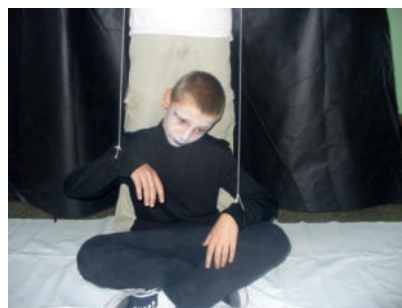
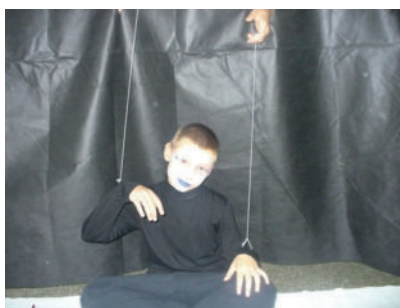


Użycie pacynki może też być formą artystyczną. Propozycją stworzenia spektaklu czy też etiudy. I w tym wypadku będzie pełniła funkcję stymulującą.

Marioneta – to lalka tworzona za pomocą ciała dziecka. Dziecięca zabawa w marionetkę wbrew pozorom nie jest łatwa. Dzieci mają olbrzymi problem dotyczący całkowitego rozluźnienia ciała, które polega na tym by nadać mu odczucie bezwładności. Kiedy prowadzimy marionetkowe ćwiczenia, dzieci które grają marionetki nieustannie wspomagają animatora poddając się pociąganym przez niego sznurkiem.

Ćwiczenie:

Dziecku zawiązujemy na przegubach dłoni sznurki. Sznurki na końcach zawiązujemy na kredki, które trzyma w dłoniach animator. Dziecko trzyma ręce w zupełnym odprężeniu – „bezwładnie”.



Animator może stać również za kurtyną z wyciętymi dla rąk dziurami. Pojawia się tu element nawiązania poza werbalnego komunikatu, integracji z partnerem, ponieważ animator nie widzi swojej marionetki. Częste stosowanie tego ćwiczenia wpływa na umiejętne odprężenie ciała w trakcie relaksacji i wizualizacji. Wprowadzając dzieci w stan odprężenia wystarczy wtedy tylko wspomnieć o „ciężkim ciele” marionetki.

Proponowane techniki lalkowe są oczywiście uproszczone. Łączę je z treningiem twórczego działania w sytuacji niedoborów środków.

Autorka: Koryna Opala-Rybka

KONTEKSTY KONTEKSTÓW

Międzynarodowe festiwale teatru młodzieżowego, to idealne miejsce dla wzajemnego inspirowania się młodych ludzi, którzy w przeciwnym wypadku być może nawet by się nie spotkali, ponieważ ich drogi życia mimo wszystko są wytyczone przez granice państw, bariery językowe oraz utarte ślady ugruntowanych tradycji, kultur oraz kontekstów. Również polski i czeski teatr dziecięcy i młodzieżowy pomimo pozornej geograficznej i kulturowej bliskości oraz wspólnych historycznych doświadczeń mogą się różnić (i rzeczywiście się różnią) właśnie z powodu odmiennych kontekstów rozwoju. Obserwowanie tych różnic może wzbogacić świadomego widza o nowe punkty widzenia i jednocześnie doprowadzić go do świadomości jego własnej teatralnej tożsamości. Miejscem dla kontaktu tych kontekstów i wzajemnej inspiracji został międzynarodowy festiwal JeštěDyvadlo.

Na festiwalu obejrzelśmy przedstawienia, które w inny sposób i w różnym stopniu wypełniały wyobrażenia o młodzieżowym teatrze. Jak wynikało z dyskusji dotyczących przedstawień, kierownicy czeskich i polskich zespołów, których przedstawienia mogliśmy obejrzeć na tegorocznym festiwalu, koncentrują pracę inscenizacyjną wokół tematów charakterystycznych dla wieku i potrzeb bohaterów oraz zazwyczaj na procesie pedagogicznym, w centrum którego znajduje się młody aktor. To podstawowe założenie sensownej pracy inscenizacyjnej niestety nie jest tak oczywiste, jak byśmy sobie życzyli. Na szczęście



już nieczęsto spotykamy dziecięce inscenizacje bazujące na klasycznych tekstach, będących co prawda częścią składową kanonu literatury, jednak twórca dziecięcy z trudem może doszukać się w nich czegoś, co mógłby połączyć ze swoim dotychczasowym doświadczeniem życiowym. Dużo częściej spotykamy przeszkody we własnym sposobie pracy. Na drodze mogą nam stanąć przesadne ambicje kierownika lub jego nadmierna formalność, brak doświadczenia teatralnego lub pedagogicznego albo po prostu brak pracy dramaturgicznej. Czeski i polski pedagog stają w ten sposób przed trudnym zadaniem: ustawić się w takim kontakcie ze swoim młodym podopiecznym, żeby ten akceptował stadium rozwoju, na którym się aktualnie znajduje, i jednocześnie potrafił go doprowadzić do artystycznie wartościowego ostatecznego kształtu, który go dalej rozwija.

Jak pisałem powyżej, podczas obserwacji czeskich i polskich przedstawień, ich jakości i ewentualnych problemów, różnych podejść i ciekawych dróg wartych wzajemnej inspiracji, koniecznym było zrozumienie i uwzględnienie różnych kontekstów, z których wyrasta czeska i polska dramaturgia. W ramach kontekstu czeskiego na myśl mi przychodzi przede wszystkim wpływ pokazów na rozwój kierunku. Czeski teatr dziecięcy i młodzieżowy ma niesamowity atut polegający na wieloletniej tradycji pokazów, rozwijającej się ręką w rękę z rozwojem wychowania dramaturgicznego. Ten kierunek, wywodzący się ze środowiska anglosaskiego, uformował się w ówczesnej Czechosłowacji pod koniec lat sześćdziesiątych. Od czasów Kaplickiego lata teatru (Kaplické divadelní léto) w latach siedemdziesiątych, poprzez jego transformację do Sceny dziecięcej (Dětská scéna) aż do powstania Sceny młodzieżowej (Mladá scéna) i różnych miejscowych pokazów duży wpływ na pracę inscenizacyjną czeskich zespołów wywierało dążenie organizatorów pokazów do tego, aby z teatru dziecięcego został wyeliminowany element współzawodnictwa i ukierunkowanie na prestiż oraz aby produkt pracy inscenizacyjnej był wynikiem procesu skierowanego na rozwój młodego aktora. Dzisiaj w Republice Czeskiej działa system wzajemnie powiązanych pokazów eliminacyjnych teatru dziecięcego i młodzieżowego, którego cele są nie tylko artystyczne, ale przede wszystkim pedagogiczne. Konieczne należy jednak przyznać, że tendencje tworzenia teatru dla formy i sukcesu ciągle jest drugą stroną medalu, z którą muszą się liczyć lektorzy pokazów. Analogicznej struktury pokazów z tak mocnym naciskiem na cele pedagogiczne teatru młodzieżowego w Polsce nie znajdujemy, ale teatr dziecięcy i młodzieżowy przeżywa tutaj swój progres w innym miejscu. Zespoły dramatyczne działały w Polsce w przeszłości w dużej mierze w liceach (odpowiednik czeskich gimnazjów). Aktualnie rozwijają się wyraźnie w tak zwanych Domach kultury, które w porównaniu do czeskich domów kultury dużo bardziej koncentrują się na kulturalnym spędzaniu wolnego czasu, w tym na warsztatach

teatralnych. Pełnią w ten sposób funkcję czeskich Artystycznych szkół podstawowych (Základní umělecké školy) i jednocześnie są miejscem, gdzie ta twórczość spotyka się z miejscową wspólnotą. Często są również praktykowane intensywne tygodniowe warsztaty teatralne, na przykład warszawskie Lato w teatrze. Istniejąca podstawa teatru dziecięcego i młodzieżowego w ten sposób na przestrzeni ostatnich dwóch dekad przekształca się w kierunku pedagogiki teatru. Stowarzyszenie Pedagogów Teatru działające przy warszawskim Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego go metodycznie osadza w niemieckim kierunku Theaterpädagogik. Na rzeczywistość polskiego dziecięcego teatru wywierają jednak wpływ również liczne inne czynniki, na przykład tradycja teatralna teatru antropologicznego, jak również teatralność polskich ludowych korzeni.

Odbieram to więc w ten sposób, że czeski kontekst dziecięcego i młodzieżowego teatru tworzy dzięki swojej bogatej historii opracowany metodyczny fundament pracy, który sztuka teatru wykorzystuje do celów pedagogicznych. Bazuje więc zarówno na wieloletniej praktyce ukierunkowanej w Artystycznych szkołach podstawowych (Základní umělecké školy) oraz pokazach teatralnych, jak i na teoretycznych podstawach autorów rodzimych (E. Machková, J. Valenta atd.) i anglosaskich (W. Ward, B. Way, D. Heathcote itp...). Z polskiego kontekstu natomiast wyczuwam otwartość do eksperymentowania, intuitywne sięganie do ludowych korzeni, których częścią składową jest naturalna performatywność i gotowość do teatru społecznego. Dwa wymienione wyżej kierunki artystyczno-pedagogiczne mogą stanowić wzajemne wsparcie i inspirację w dalszym rozwoju mając na celu, by dziecięcy i młodzieżowy teatr z jednej strony nie zamknął się w konwencjach i z drugiej strony by pielęgnował bezpieczny i świadomy proces.

Jan Mrázek

СПІВПРАЦЯ КОМАНД З ХОЙНОВА ТА ЛІБЕРЦЯ

Фестиваль «Театрралки», а з цього року фестиваль «ЩеТеатр» (JeštěDyvadlo) пропонують чудову нагоду порівняти чеську та польську драматургію з дітьми та молоддю та надихнути одне одного. Для нас, керівників трупі Драматичного центру «Без назви», це була одна з причин, чому ми роками з зацікавленістю відвідували «Театрралки» і чому ми вирішили організувати чесько-польський фестиваль також у Ліберці. А цього року завдяки проекту 1+1+1=1 ми мали можливість відвідати наших друзів із польського Хойнова Кароліну Росоцьку та Джека Хластаву, а також прийняти їх у себе. Досвід був чудовим і вилився в плани щодо спільної постановки наступного року. А наші враження?

З усіх вікових категорій нас найбільше цікавили постановки старшокласників. Звичайно, кожна трупа працює трохи по-різному, з чеського та польського боку відмінності між окремими постановками більші, ніж відмінності між чеською та польською драматургією, і робити загальні висновки важко і вони обов'язково суб'єктивні. Тим



не менш, ми не змогли уникнути порівнянь і спекуляцій про причини тих чи інших розбіжностей. У польських виставах, які ми бачили, трупи робили акцент на сценографії (у багатьох постановках дуже функціонально та сучасно), оснащеність акторів (особливо розмовна) і, у випадку труп з Хойнова, на натхненність фольклором. Що стосується тем постановок, то тут частіше, ніж прийнято у нас, з'являються теми війни чи теми, пов'язані з релігією, а у випадку з трупю Кароліни – навіть відносно сміливі теми абортів чи смерті. Завдяки спільним стажуванням ми також мали можливість спостерігати за роботою Кароліни. Її трупи були одними з найкращих на «Театрралках» та «ЩеТеатрі», тож нас цікавив її метод роботи. Кароліна трохи більше режисер, ніж ми, але спосіб пошуку тем і процес створення постановки не дуже відрізняється від нашого. Групова імпровізація, шлях від руху до слова, збір ідей... На відміну від нас, Кароліна часто починає з натхнення текстом і музикою, її захоплює фольклор. Вона також приділяє багато часу громадській діяльності, що пояснюється розміром Хойнова та тим фактом, що Кароліна є свого роду культурним послом міста. Вона має дуже тісні стосунки з батьками, і навіть на уроках з трупю вона дає простір тому, що вона сама називає психотерапією.

З трупами вона займається як приватна особа, вони зовсім не дешеві, а налагодження стосунків із родинами є однією з умов можливості утримання. Тому нас ще більше дивує сміливість у пошуку тем. У рамках стажування ми також встановили дуже тісні особисті дружні стосунки з Кароліною та Джеком. Яцек, як проф

прекрасного містечка Болеславець, і в переносному, і в прямому сенсі розкрив перед нами свої обійми. Ми хотіли б поглибити співпрацю, і вже домовилися про спільні збори «Без назви» та «Розквіт» з метою створення спільного виробництва. І це буде чудово, ми впевнені.

Славка Чехловська та Куба Кубічек

СПІВПРАЦЯ КОМАНД З ХОЙНОВА ТА ЛІБЕРЦЯ

Під час фестивалю «Театрралки» в Єленій Горі ми мали можливість познайомитися та поспостерігати за театральними колективами з Чеської Республіки. Взаємна цікавість та натхнення призвели до налагодження співпраці, завдяки якій ми взяли участь у першому році фестивалю «ЩеТеатр». На початку цього року в рамках проекту 1+1+1=1 ми додатково відвідали в Ліберці наших друзів Милославу та Якуба, а навесні з радістю приймали їх у себе в Хойнові. Спільні візити дозволили нам ближче познайомитися, побачити методи роботи та філософію провідних молодіжних театральних колективів.

Перегляд виступів один одного був дуже цікавим і надихаючим досвідом, тим більше, що мовний бар'єр часто змушував нас відчувати виступ іншими органами чуття, звертати більше уваги на тембр голосу, вираз рухів, сценічний дизайн, загальну атмосферу та енергію переміщення. Теми чеських вистав були дуже різноманітними, починаючи від літературного натхнення, через складні історії, пов'язані з Другою світовою війною, танцювальний театр, навіяний поезією, і закінчуючи комедіями. Звертає на себе увагу дуже хороша акторська підготовка, особливо коли йдеться про роботу з голосом, часто мінімалістична, але дуже образна сценографія.

Під час нашої практики в Ліберці ми також мали можливість подивитися майстер-класи, які проводила Милослава разом зі своїм асистентом Якубом. Лекції були дуже добре продумані та проведені, а Славка та Якуб чудово доповнювали один одного у своїй діяльності. Цікаво, що Якуб є випускником

Милослави, як викладача (і студентом культурної анімації за спеціалізацією театр), що багато говорить про атмосферу та стосунки, які панують у групах Милослави.

Переглядаючи постановок Славки (як цьогорічних, так і попередніх), ми були вражені їх чистою формою. Дуже точні та ретельні рухи, вміння виражати емоції жестами, ритмом, дуже гарно побудовані групові сцени. Як результат, вистави, які вона режисує, дуже читабельні та образні.

Після навчального перебування та спільних розмовах можна

сказати, що в цілому спосіб роботи Милослави з виставою схожий на спосіб роботи Кароліни. Створення сцен на основі руху, імпровазації та пробування різних рішень. Ми також помітили деякі відмінності. У випадку труп Славки учасники лекцій обирають тему вистави, яка часто інспірована літературою чи автентичними подіями. Молоді люди намагаються самі створити задану сценку, а потім показують її Милославі, яка коригує її та дає підказки для подальшої роботи. Нашу увагу на іспиті привернула чудова дисциплінованість і зосередженість чеської молоді, яка не відволікалася на речі, не пов'язані з виступом.

Час, проведений зі Славкою та Якубом, дозволив нам краще пізнати один одного та стати друзями, а результатом стали ідеї спільної польсько-чеської театральної діяльності.



Кароліна Росоцька та Яцек Хластава

ТЕАТР ЯК ФОРМА ОСВІТНЬОЇ ТА ТЕРАПЕВТИЧНОЇ РОБОТИ

ЧОРНИЙ ТЕАТР, ТЕАТР ТІНЕЙ, ТЕАТР В РУКАВІ, ТЕАТР ДІР, МАСКА, ЛЯЛЬКА

Порядок перелічених тут технік не є випадковим. Цей процес пов'язаний з відкриттям дитини з точки зору кінестетики та емоційності. Він може супроводжувати освітні та терапевтичні процеси навіть при глибоких дисфункціях. Методи і техніки можуть бути, звичайно, застосовані окремо відповідно до потреб та інтересів. Вони також є пропозицією реалізації театральних показів, етюдів і спектаклів, які приносять дітям багато радості. У всіх методиках дитина є творцем – артистом. Закликає до життя і активізує цілу театральну машину. Дитина є автором сценографії, костюму та реквізиту. Вона є творцем цілої події.

ЧОРНИЙ ТЕАТР

Це різновид творчої гри, яка може бути спрямована на руховий та емоційний розвиток але теж може лікувати різного роду дисфункції. Чорний театр використовує ультрафіолетове світло. Актор одягнений у чорне, непомітний у своєму просторі. Існує тільки білий реквізит, костюм або елементи білого декору.

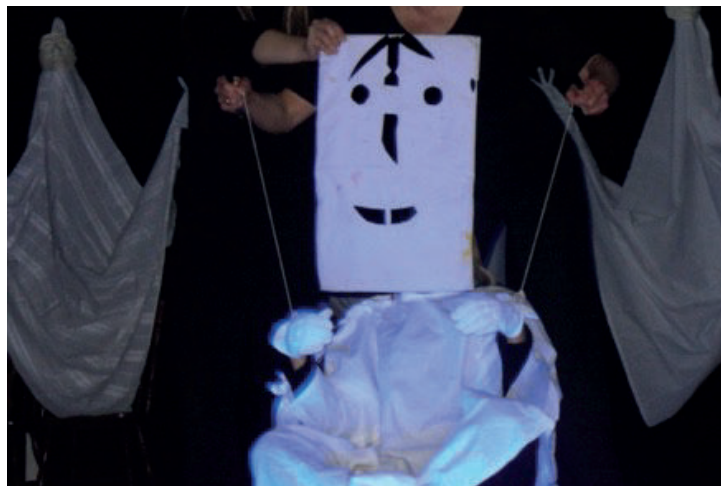
Якщо я працюю з дітьми, які мають проблеми з руховим розвитком, то я активізую через гру окремі частини їхнього тіла. Дитина в просторі чорного театру відчуває себе в безпеці, тому що її не видно. Це почуття безпеки усуває стрес і тривогу. В залежності від захворювань кінестетичних дитина працює з окресленою анімаційною формою.

Біла рукавичка активізує долоні, навіть при високій спастичності долоні, пальці підсвідомо випрямляються. Вправа також рекомендована для ручної роботи при захворюваннях, пов'язаних з моторикою:

Анімація пласкої маски активізує плечі та передпліччя:



Лялька активізує цілий корпус тіла:



Лялька, розміщена на животі, активізує живіт і роботу діафрагми. Вправа рекомендується для стимуляції

дихання і навчання діафрагмального дихання:



Тіло в чорному театрі працює в природний спосіб. Дитина тут не створює тіла для бачення глядача, працює для себе, тому що усвідомлює, що її ніхто не бачить. Використовує потенціал природного руху, який активізує її розвиток. Період роботи методом активізації від 4 до 8 місяців усуває моторне блокування, які виникли



внаслідок емоційних розладів і підтримує руховий розвиток. Гіперактивні діти з дефіцитом уваги демонструють надзвичайно тривалу здатність концентрації уваги в чорному театрі. Завдяки спланованим діям ми також можемо психомоторно заспокоїти дитину, уповільнюючи її за допомогою анімації відповідного реквізиту (тварина, яка рухається дуже повільно).

Також це театр для дітей-аутистів. Ці діти під час гри увесь час «увімкнені». У цьому випадку, однак, дитина стимулюється протягом участі через ведучого в вербальному і невербальному безпосередньому контакті. Ця стимуляція також є дуже важливою в роботі з дотиком. Свідомість спрямована на артистичну подію, а підсвідомість «купує» тактильну стимуляцію. Діти з фобією темряви лікуються в процесі роботи в чорному театрі досить швидко і ефективно. Цей театр є магічним для дітей з обмеженими можливостями пересування (візки) та психічними обмеженнями. Темрява прикриває їхні дисфункції, вони оживляються, сидячи в інвалідному візку, лежачи чи стоячи на одному місці. Робота у формі етюдів чи спектаклю є витвором мистецтва в його повному вимірі. Коли після такого спектаклю ми вмикаємо світло, глядач не вірить в уміння виступаючих. Наш світ часто виключає дітей «з іншими викликами» з активної участі в мистецькому та культурному житті. І все ж вони відчувають і розуміють краще від нас.



Це також театр, який виходить за рамки драм життя дітей, які борються з почуттям власної вартості, з навчальним дефіцитом, діти з патологічних середовищ. Цей театр є для них безпечним. Вони не мусять тут промовляти жодних текстів, вони оживляють створені через себе світи, через які видобувають жаль і неусвідомлені печалі та



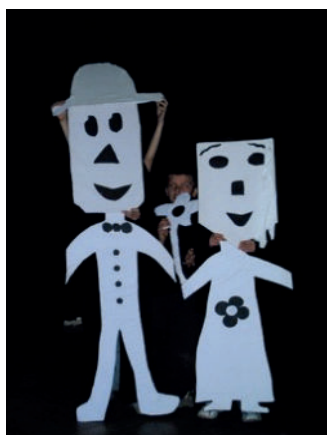
історії. Відкриваючи в собі нові цінності та вміння, вони люблять чорний театр, говорять, що не бояться виступати, бо їх не видно – навіть якщо помиляться, ніхто не знає, хто помилився. Оскільки діти відчують себе в безпеці, вони не помиляються. Часто їм вперше в житті аплодують, з них ніхто не сміється, вони приймають слова вдячності і починають сприйматися їх ровесниками.

Коли вони набувають впевненості та віри у власні сили, виходять на відкритий простір сцени:

Я часто використовую чорний театр як розвагу в процесі навчання орфографії. Поєдную, наприклад, слова з літерою «ж» зі створенням з білого полотна фігур, персонажів, образів, що відповідають даному слову або зображують дане слово. Через поєднання елементів і створення образів, я зміцнюю довготривалу пам'ять. Дитяча творчість та гра в чорному театрі також супроводжуються радісними емоціями, які підкріплюють цей запис пам'яті.



Коли ми створюємо реквізити і пласкі форми, стараємося зробити їх величезними. Великою формою може керувати кілька осіб. Пам'ятаємо, що збільшений образ також впливає на його запам'ятовування.



Якщо історія, розказана через дитину є її власною історією, і з'являється її власний персонаж – то збільшення персонажу вплине на закодування її величини з точки зору реальності і емоційності. Діти з емоційними розладами фарбують, малюють себе в мініатюрному розмірі. Тут, використовуючи себе як велику фігуру, закріплюється внутрішня велич.



Чудовою розвагою в чорному театрі є створення тематичних художніх галерей. Учні на білому полотні створюють чорною фольгою картини. Можна задавати тему, але то є необов'язково. Картини виставляємо в галереї. Все це супроводжується вернісажем. У виставковій залі ці картини підсвічуються ультрафіолетом (в темряві). Часто готуємо тематичні вернісажі і покази картин: День мами, День весни, Різдво, День ледаря, День ангела тощо.

Також можна організувати виставку з накопиченим реквізитом чорного театру. Розміщуємо їх на чорних поверхнях і підсвічуємо ультрафіолетом. Діти тоді навчаються композиції. Вони є авторами просторового оформлення.



Чорний театр – це не лише анімація реквізитів та організація сценографії. Коли я відчуваю, що дитина почувається емоційно впевнено, одягаю на її тіло костюм, через який перед глядачем розкривається її природний руховий потенціал. Костюм – то вже рух дитини. Підсвідомо, однак, учасник гри все ще прихований, що не блокує його кінестетику.

Елемент роботи з костюмом замикає процес рухової терапії. Тіло є готовим до переходу в світ театру тіней.



Діти люблять театралізації та веселощі в чорному театрі. Для них це є магія. Вони говорять, що тут як уві сні, може статися будь-що, персонажі можуть літати і рости. Мураха може бути розміром зі слона, а слон може бути розміром з мурахою. Через магію цього театру вони реалізують власні мрії.

Увага:

Матеріали - перевірені матеріали, які «світяться» в чорному театрі – це білі

та чорне полотно, чорно-біла фольга, садовий флізелін (так званий утеплювач), мотузки, білі садові рукавички. Існують також кольорові флуоресцентні фарби, яких я не використовую, діючи в «ситуації дефіциту ресурсів».

ТЕАТР ТІНЕЙ

Коли дитина готова до роботи з тілом, знайомлю її з діяльністю театру тіней, який полягає на підсвічуванні білої поверхні полотна (будь-якого розміру). В залежності від відстані налаштування фігури між полотном і джерела світла можемо досягти різних розмірів фігур, що появляються. Джерелом світла може бути прожектор або проектор (епідіаскоп), який збільшує можливість театралізації зображень. Малювання форм чорним фломастером на фользі дзеркала епідоскопа видно на екрані (на білому полотні).



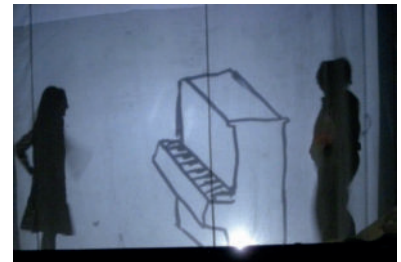
Мальовані образи можна створювати на очах у глядачів, їх не обов'язково малювати перед показом. Зазвичай вони є частиною декорацій (дерево, сонце, будинок) і супроводжують актора.

Щоб дитина звикла до характеру роботи, я завжди починаю зі «стоп-кадру». Діти розстановлюються в різних позиціях, можуть приймати ролі казкових персонажів, звірів тощо.

Далі можемо ознайомити з технікою драматичної машини і перейти до плавного імпровізованого руху. Музичне натхнення дає дитині великі можливості роботи з тілом. Необхідно використовувати широкий спектр музичних пропозицій адаптованих до здібностей і можливостей дитини.

ТЕАТР В РУКАВІ

У цій техніці дитина виходить вже попереду завіси. Дитина не є «захищеною темрявою» і не відокремленою площиною білого матеріалу. Я використовую тут правило «напівміри». Одягаю на все тіло дитини рукав будь-якого кольору. Рукави можна пошити з тканини або купити вже готові. Дитина й надалі відчуває безпеку але для досягнення театрального ефекту вона змушена виконувати динамічні та виразні рухи в рукаві. Пошук нових форм спонукає дитину до праці з тілом.



Ігри можуть мати форму «стоп-кадрів» або натхненням може бути музика.

ТЕАТР ДІР

Це ситуація і переломний момент у виході на відкритий театральний простір. Тут ще не відкриваємо всього тіла, а відкриваємо лише його елементи. В залежності від будови тіла дитини починаємо процес від елементів, які не викликають у неї проблем. Використовуємо великі поверхні матеріалів або паперу, в якому вирізаємо дірки (місця, де появляться елементи тіла). На лицьовій площині, залежно від теми, діти малюють визначені малюнки, до яких допасовують місця для отворів. Театр дір також може використовувати техніку «стоп-кадр» чи становити показ етюду чи театрального спектаклю. Робота може бути індивідуальна або колективна.



Вправа становить елемент виконання образу за допомогою рук. Вправу можна застосовувати протягом всіх пір року. Вистачить тільки використати кольорові рукавички чи реквізити (наприклад яблучка). Музичний супровід може бути Вівальді – «4 пори року».

Вправа «Деревце»:

Виставу для дітей підготована педагогами:

Важливо, щоб вчителі теж брали участь у в творчій грі. Дитина тоді більш охоче входить в гру Вправа «Туба»:





Вправа для дітей із синдромом дефіциту уваги та гіперактивності. Великі поверхні можна фарбувати різними



техніками та вживати різні матеріали.



МАСКА

Вона закриває обличчя, закриває те, що найбільш показує емоції дитини. Я вже писала про те, що обличчя віддзеркалює історію життя: зморшки, гримаси, посмішки, нервові тики – це відображення переживань кожного з нас. Коли дитина має маску на обличчі, вона відчувається в безпеці. Свідомість досі працює за принципом: «вони мене не бачать». Маска є специфічним захисним шаром для свідомого Его, що контактує з зовнішнім світом. Чутливі, діти з емоційними розладами, ті, які соромляться своєї інтимності, охоче приховують свою справжню природу під камуфляжем вигаданої маски. Проте, дитина працює своїм тілом, щоб надати виразності своєму обличчю. Гнучкість тіла буде зосереджена на загальному характері осіб в масці. Важливо, щоб маска, яку одягає дитина була її авторства (зроблена власноруч). Маска підсвідомо буде уособлювати психофізичні потреби дитини. Через маску дитина показує ким являється. Можемо теж запропонувати ситуацію дитині: ким хочеш бути? Або щоб допомогти її розвитку, створи символічні маски. Для кінестетичного сповільнення (ADHD, ADD) дитина одягає маски персонажів, звірят, які повільно пересуваються, для підвищення рівня самооцінки – персонажів типу короля, королеви. Маски можуть виготовлятися з різної сировини та гнучких матеріалів.

- Маска з гіпсу:



Маска з гіпсу виготовляється з наявного гіпсового бинта розрізаного на смужки, який є доступний в медичних магазинах. Обличчя перед нанесенням необхідно ретельно змастити вазеліном (особливо волосяні ділянки). Смужки змочуємо у воді і накладаємо на обличчя, розгладжуючи поверхню гіпсу. Минаємо носовий отвір, щоб дитина могла вільно дихати. Накладаємо 4-5 шарів гіпсу. Через кілька хвилин маску можна зняти з обличчя. Дитина додає будь-які форми масці, послідовно наклеюючи смужки на зовнішній стороні маски. Також заклеює отвори для носа. Варто дітям запропонувати прогулятися після накладення гіпсу на обличчя, щоб відчути фізичні відчуття закритого обличчя.



Після прогулянки та фото маски просимо дітей повідомити про свої відчуття. Гіпсова маска також може стати відправною точкою для створення інших масок. Внутрішню частину гіпсової маски легко змастити вазеліном. Цю ж внутрішню сторону обклеїти шматочками газет або сірого паперу, змоченими клеєм для шпалер. Залишаємо висихати (якщо холодно і волого, маска сохне кілька днів). Також маску можна посипати, попередньо змастивши вазеліном, такими продуктами як пісок, рис, каша, сухе листя. Дані продукти повинні бути змішані з клеєм Вікол.

-- Маска з паперу або полотна:

На жорсткому картоні розкладаємо сформовані з газет елементи обличчя, ніс, рот, очі і накладаємо шматочки сірого паперу змоченого в клею для шпалер.:



Або замість паперу накладаємо біле полотно:



Можна поєднати форму «театру в рукаві» з маскою:



Або задекорувати простір:



Маски теж можна розфарбувати:



-Маска «Профіль»:

Вирізаємо маску обличчя в профіль. Кожна дитина сама вирішує якого кольору вона хоче мати обличчя (маску). На окремих аркушах альбому для малювання діти починають виготовлення «фабрику елементів обличчя» - очей, рота, носа. Оформлюємо виставку індивідуальних елементів. Пропонуємо дитині обирати не власноруч виготовлені елементи, а ті, які їй найбільш підходять.

- Маска з таких елементів як рис, каша, кава, макарони тощо.:



Маска викликає у дитини ауру таємничості, відчуваючи її присутність на собі, її тіло стає дуже промовистим і тому пластичним. Маска завжди була для дитини спокусливою пропозицією для гри. Різноманітність масок дозволяє їй урізноманітнити театральні процеси. Тут ми можемо комбінувати й запроваджувати, залежно від потреб, різноманітні вже відомі форми та техніки: «стоп-кадр», виставку, діяльність натхненна музикою, вхід в роль тощо.

ЛЯЛЬКА

Дитина впродовж життя має багато ляльок. Отримує їх часто машинально, тому що вони модні або тому, що вони є у друзів. Зникає прекрасний звичай самостійно вдихати в ляльок життя: кукли, маріонетки, ляльки на



пальці, ручні ляльки, яванські ляльки. Дитячі ігри з лялькою, монологи чи діалоги часто є відображенням і вербалізацією потреб, мрій і страхів дитини. Коли лялька розповідає історію, це часто історія дитини. Завдяки роботі з анімацією, мені вдалося видобути багато дитячих травм, драматичних родинних історій але також багато прекрасних розповідей, на основі яких я будувала етюди та театральні дії. Якщо дитина сама робить ляльку, вона створює в ній душу. Дитина відчуває себе пов'язаною з лялькою емоційно та образно. Мої спостереження в дитячому садку показують, що 5-річна дитина грається з лялькою 10 хвилин, а з оригінальною лялькою близько 30 хвилин. Це час самостійної гри без будь-якої стимуляції вчителя. Ляльку, яку я пропоную є багатофункціональною. Використовую її відповідно до потреб і розладів. Вона є також лялькою в повній мірі артистичною. Вона виконана з гіпсового бинта, порізаного на смужки, полотна квадратної форми (розмір залежить від зросту дитини), мотузки, газети.



Активізація тіла через ляльку – підвішену на шию, застебнуту шпильками до костюму (чорний одяг) дозволяє кінestetичну активацію. Одягнення білих рукавичок додатково активує руку та пальці.

Підвішена на голові, вона значною мірою активує шию, руки та інші частини тіла:

Можна пункт тяжіння кінestetичної активації перенести на ноги, прикріпивши до штанів подовжені елементи:



Дитина підсвідомо створює свій рух, щоб надати ляльці відповідної форми сценічної виразності. Дитина тут працює на відкритому сценічному просторі. Її увага підсвідомо постійно націлена на артистичний продукт (ляльку), а не на роботу з тілом. Вільно вивільняються рухи і рефлексии. Через заплановану гру з лялькою можемо працювати із заблокованим чи дисфункціональним тілом дитини.

Я часто проводжу виховні лекції в школах за участю ляльок, про що вже була мова. У кожної дитини ляльки прикріплені до тіла. Під час уроку я звертаюся до ляльок. Задаю лялькам питання. Ляльки пишуть в зошитах. Це полегшує дитині самовиразитися, робить її сміливішою. Дитина не боїться вербалізації, адже це сама лялька говорить і вчиться в школі.

Кукла – якщо ми ту саму ляльку оснастимо палицею, то отримаємо ляльку-куклу. Я використовую цю техніку, коли дитина має проблеми з вербалізацією. Дитина може користатися лялькою для анімації різними

звуками, шумами, окремими словами. Вона також може створювати власні історії, позичаючи ляльці свій голос. В 90% то будуть власні розповіді дітей, і ті історії є допоміжними в діагностиці.

Забута до сьогодні техніка ляльки на пальцях, також виготовлена з гіпсу:

В моїй праці техніка використовується в основному для роботи із зором, але також служить для активації рефлексів пальців.



Вправа:

Одягаємо ляльку на кожен наступний палець, починаючи від маленького і закінчуючи великим пальцем. В такий спосіб активуємо і включаємо хватальні рефлекси:



Вправа:

Кінезіологічні рефлекси водіння очима, швидко набридають дітям. Коли на пальці є лялька, дитина підсвідомо подовжує час тривання вправи. Діти, які проводять монологи з ляльками на пальцях, не впадають швидко в нудьгу, вправа стає живою.

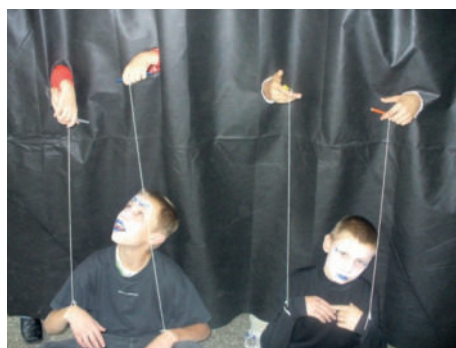
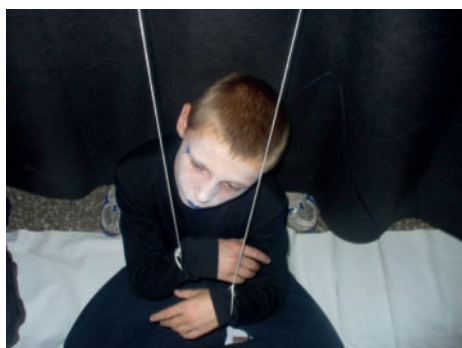
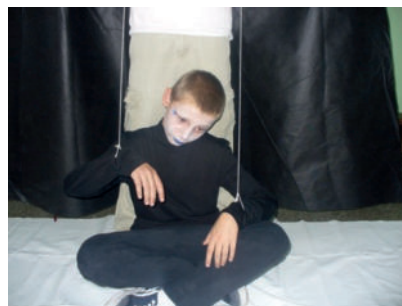


Вживання ляльок на пальцях може теж бути артистичною формою. Пропозицією створення спектаклю чи етюд. І в цьому випадку, буде виконуватися стимулююча функція.

Маріонетка – то лялька створена тілом дитини. Дитяча гра в маріонетку не є легкою, як здається на перший погляд. Діти мають величезну проблему, що стосується цілковитого розслаблення тіла, яке полягає в тому, щоб надати їй відчуття інертності. Коли проводимо маріонеткові вправи, діти, які грають маріонеток, постійно допомагають аніматорові, піддаючись мотузці, яку він тягне.

Вправа:

Зав'язуємо дитині на зап'ястях рук мотузки. Кінці мотузки прив'язуються до олівців, які тримає в руках аніматор. Дитина тримає руки в повному розслабленні – «м'якості».



Аніматор також може стояти за шторкою з вирізаними отворами для рук. Тут появляється елемент нав'язування невербальної комунікації, інтеграції з партнером, тому що аніматор не бачить своєї ляльки-маріонетки. Часте застосування цієї вправи допомагає вміло розслабити тіло під час релаксації та візуалізації. Вводячи дітей в стан релаксації, вистачить тоді тільки згадати про «важке тіло» маріонетки.

Запропоновані лялькові техніки звичайно є спрощеними. Я поєдную їх із тренінгом творчої діяльності при нестачі ресурсів.

Авторка: Корина Опала-Рибка.

КОНТЕКСТИ КОНТЕКСТІВ

Міжнародні фестивалі молодого театру є чудовою платформою для взаємного натхнення молодих людей, які інакше б ніколи не зустрілися, адже їхні життєві шляхи визначені державними кордонами, мовними бар'єрами та рейками перевірених часом традицій, культур і контекстів. Польський і чеський дитячий та молодіжний театри, незважаючи на явну географічну та культурну близькість і спільність історичного досвіду, можуть відрізнятись (і справді відрізняються) саме завдяки різним контекстам розвитку. Спостереження за цими відмінностями може збагатити освіченого глядача новими перспективами і водночас привести його до усвідомлення власної театральної ідентичності. Платформою для контакту між цими контекстами та взаємного натхнення став Міжнародний фестиваль «ЩеТеатр».

На фестивалі ми побачили постановки, які різним способом і різною мірою втілювали уявлення про молодий театр. Як з'ясувалося з обговорення постановок, керівники чеських і польських труп, чії постановки ми мали змогу побачити на фестивалі цього року, зосереджують свою постановочну роботу на темах, близьких до віку та потреб протагоністів, і



переважно на педагогічний процес, центром якого є молодий актор. На жаль, ця основна передумова значущої постановочної роботи все ще не така самоочевидна, як нам би хотілося. На щастя, ми вже не зустрічаємо дитячих постановок за класичними текстами, які справді є частиною літературного канону, але дитина-творець марно шукає щось таке, що може поєднати зі своїм життєвим досвідом. Набагато частіше ми стикаємося з перешкодами в самому способі роботи. На заваді можуть стати надмірні амбіції керівника або, навпаки, його надмірна формальність, театральна чи педагогічна недосвідченість або просто відсутність драматургічної роботи. Таким чином, чеський і польський педагог стоїть перед важким завданням: бути в такому контакті зі своїм юним вихованцем, щоб той поважав етап розвитку, на якому він зараз перебуває, і в той же час зумів привести його до мистецько цінної кінцевої форми, яка розвиває його далі.

Як я писав вище, спостерігаючи за чеськими та польськими постановками, їхніми якостями та можливими проблемами, різними підходами та цікавими шляхами, гідними взаємного натхнення, необхідно було знати та пам'ятати про різні контексти, з яких виростає чеська та польська драматургія. У чеському контексті в першу чергу приходиться на розум вплив показів на розвиток галузі. Чеський дитячий та молодіжний театр має величезну цінність у багаторічній традиції показів, яка розвивалася паралельно з розвитком театральної освіти. Ця галузь, яка походить з англосаксонського середовища, була заснована в тодішній Чехословаччині наприкінці 1960-х років. З часів Каплицького театального літа в сімдесятих роках, через його перетворення на Дитячу сцену, до створення Молодої сцени та різноманітних місцевих показів, на постановочну роботу чеських труп впливали зусилля організаторів, спрямованих на те, щоб з дитячого театру зник змагальний дух і орієнтація на престиж і щоб продукт постановочної роботи був результатом процесу, орієнтованого на розвиток молодого актора. Сьогодні в Чехії існує взаємопов'язана система прогресивних шоу дитячого та молодіжного театру, цілі яких не тільки мистецькі, але в першу чергу педагогічні. Однак ми повинні визнати, що тенденція робити театр заради форми та успіху все ще є зворотною стороною медалі, з якою доводиться мати справу викладачам показів. Ми не знаходимо подібної структури показів із таким сильним фокусом на педагогічні цілі молодого театру в Польщі, але дитячий та студентський театр тут переживає свій прогрес деінде. Історично драматичні трупи в Польщі активно функціонували при ліцях (аналогі чеських гімназій). Нині вони значно розвиваються в так званих Будинках культури, які набагато більше зосереджені на культурному дозвіллі, зокрема театральних майстернях, ніж чеські будинки культури. Таким чином, вони виконують функцію чеських Початкових шкіл мистецтв і водночас є місцем, де ця творчість зустрічається з місцевою громадою. Інтенсивні щотижневі театральні майстерні також

є поширеною практикою, наприклад, Варшавське Літо в театрі (Lato w teatrze). За останні двадцять років існуючий зародок дитячого та юнацького театру сформувався в течію театральної педагогіки. Асоціація театральних педагогів, яка діє при варшавському Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego методично закріплює його в німецькому потоці Theaterpädagogik. Проте реальність польського дитячого театру зазнає багатьох інших впливів, наприклад, театральної традиції антропологічного театру, а також театральності польського народного коріння.

Тож я вважаю, що чеський контекст дитячого та молодіжного театру, завдяки своїй історії, формує багату методологічну базу для роботи, яка використовує театральне мистецтво для педагогічних цілей. Вона базується на багаторічній цілеспрямованій практиці в Початкових школах мистецтв і театральних показах, а також на теоретичних засадах вітчизняних (Е. Махкова, Ї. Валента та ін.) і англосаксонських авторів (В. Уорд, Б. Вей, Д. Хіткот та ін...). З іншого боку, польський контекст надихає мене на відкритість до експерименту, інтуїтивну опору на народне коріння, яке включає природну перформативність і прихильність до громадського театру. Обидві ці мистецько-педагогічні течії можуть бути взаємною опорою та натхненням у подальшому розвитку з метою, щоб дитячий та молодіжний театр не замикався в умовностях з одного боку, а з іншого боку дбав про безпечний та свідомий процес.

Jan Mrázek

INTEGRAČNÍ WORKSHOPY S UKRAJINSKÝMI DĚTMI

WARSZTATY INTEGRACYJNE Z UKRAIŃSKIMI DZIEĆMI

ІНТЕГРАЦІЙНІ СЕМІНАРИ З УКРАЇНСЬКИМИ ДІТЬМИ



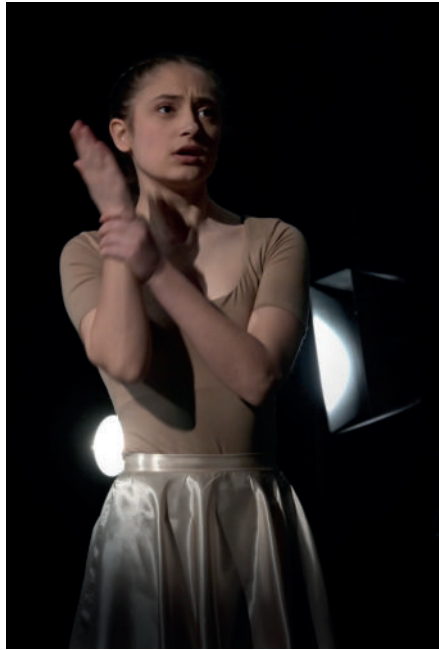


INSCENAČNÍ TVORBA NA OBOU STRANÁCH HRANICE
- FESTIVALY JEŠTĚDYVADLO A TEATRRLALKI

PRACA PRODUKCYJNA PO OBU STRONACH GRANICY
- FESTIWALE JEŠTĚDYVADLO I TEATRRLALKI

ПРОДЮСЕРСЬКА РОБОТА ПО ОБИДВА БОКИ КОРДОНУ
- ФЕСТИВАЛІ JEŠTĚDYVADLO TA TEATRRLALKI







ODK
osiedlowy
dom
kultury



Národní informační
a poradenské
středisko
**NI
POS**
pro kulturu



Liberec



