

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

HANDICAP JAKO DAR

Je loutka herec s handicapem?

Radek Beran

Vedoucí práce: prof. Petr Matásek, prof. Miloslav Klíma

Oponent:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Alternative and puppet theatre and its theory

Doctoral thesis

HANDICAP AS A GIFT

Is puppet a disabled actor?

Radek Beran

Advisor of the dissertation: prof. Petr Matásek, prof. Miloslav Klíma

Opponent:

Date of thesis defence:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

HANDICAP JAKO DAR. JE LOUTKA HEREC S HANDICAPEM?

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt:

Ve své disertační práci zkoumám potenciál technických nedokonalostí a různých mechanických omezení loutky jako takové.

V souvislosti s tím odhaluji i jiná omezení samotného žánru loutkového divadla, dokonce dramatické tvorby jako takové. Nacházím i překvapivé analogie se světem lidí s handicapem. Znevýhodnění se tedy stává základním úhlem pohledu a demonstrace mé dosavadní tvorby.

V první části se zabývám prameny a pojmy souvisejícími s handicapem, proč a co vzbudilo zájem o tento jev. Konkrétní projekt mne podvědomě upozornil na mou zvýšenou citlivost vůči různým formám znevýhodnění jak v životě, tak v umělecké činnosti.

Ve druhé části jsem reflektoval svou režijní práci, dominujícím kritériem reflexe je právě pojem handicap, ať už technický, produkční, lidský, jak se může obtisknout do samotného výsledku práce, zda musí být později hodnocen jako skutečný handicap nebo zda se z něho časem nestává přednost, či například pramen sil pozitivně ovlivňující výsledek. Dokonce se může stát stylovým segmentem.

V závěru pak porovnávám vliv těchto sil při práci na filmové látce a při práci na divadelním projektu. Nedílnou součástí této disertační práce je DVD s ukázkami zkoumané umělecké tvorby v oblasti divadla s loutkami.

Klíčová slova:

Handicap, loutkové divadlo, filmová řeč, vlastní tvorba, reflexe.

Abstract:

In my thesis the potential of technical struggles and various mechanical limitations of puppets themselves is explored.

Related to that also other limitations of puppetry and even drama as a genre itself are uncovered. Surprising analogy with the world of people with disabilities can be found here. So a disability becomes a substantial point of view and a kind of subjects of demonstration which have been used in my work up to now.

In the first part resources and terms related to disabilities are considered as well as the reasons triggering my interest in this phenomenon. A particular project subconsciously drew my attention to my higher sensitivity to various forms of disabilities in life and art as well.

In the second part my director's work is revised where the prevailing criteria is the phenomenon of a disability, be it technical, productive or human. How it can be reflected in the produced work itself, where it can be evaluated as a real disability later on. Or if it becomes a strong point or even a resource of forces positively affecting the product of work. It can even become a style forming segment.

In the conclusion an influence of these forces on film and theatre work is compared.

Key words:

Handicap, puppetry, film narrative, original work, self reflection.

OBSAH

1. Úvod.....	8
2. Zdůvodnění a význam této práce.....	8
3. Základní pojmy	8
3.1 Handicap	8
3.2 Loutkové divadlo.....	9
3.3 Filmový jazyk	9
4. Teorie	10
4.1 Dobové, společenské a umělecké prameny, vážící se k projektu.....	10
4.2 Pozitivní znevýhodnění, dětská hra.....	12
4.3 Brak, pokleslé žánry – svým způsobem předlohy s handicapem	15
4.3.1 Dvě dobové tendence	21
4.3.2 Eugenika	22
4.3.3 František Bakule, R. T. Jedlička a Rudolf Steiner.....	23
4.3.4 Tělo	25
4.3.5 Duše.....	27
4.3.6 Doba s handicapem?.....	30
4.3.7 Loutky s pohybovým handicapem	33
5. Praxe	37
5.1 Úvaha o vývoji a zrání jak témat formálních, tak obsahových	37
5.2 Dětské hledání, pojmenovávání	40
5.3 Reflexe osobních divadelních zkušeností, motiv handicapu	42
5.4 První profesionální režijní pokusy	43
5.5 Buchty a loutky	47
5.5.1 Příběh ??? opravdového člověka, režie: M. Bečka, 1996	47
5.5.2 Urbild, režie: R. Beran, 1998	49
5.5.3 Rocky IX, režie: R. Beran, 2004	50
5.5.4 Tibet – tajemství červené krabičky, režie: R. Beran, 2006	52
5.5.5 Lynch, režie: R. Beran, 2009.....	53
5.5.6 Pixy, režie: R. Beran, 2010, DAMU Praha.....	54
5.6 Projekt <i>Loutky na pokračování</i>	56
5.6.1 <i>Psycho Reloaded</i>	56
5.6.2 <i>Barbarella Reloaded</i>	57
5.6.3 <i>Čelisti Reloaded</i>	59
5.6.4 <i>Moucha Reloaded</i>	61
5.7 Reflexe projektu <i>Loutky na pokračování</i>	64
5.8 Projekce v divadelních inscenacích	66
6. Práce ve filmu s loutkou v reálném čase	70
6.1 <i>Chcípáci</i> , režie: R. Beran, 63 min., 2006	70
6.2 <i>Kuky se vrací</i> , režie: J. Svěrák, 95 min., 2010	77
6.3 <i>Normalizační loutka</i> , režie: R. Beran, 42 min., 2013	78
7. <i>Malý pán</i> – reflexe filmu a inscenace	81
7.1 Reflexe filmu <i>Malý pán</i> , režie: R. Beran, 83 min., 2015.....	81
7.2 Reflexe inscenace <i>Malý pán</i> , režie: R. Beran, 2016.....	85
7.3 Srovnání obou verzí	88
8. Zamýšlený filmový projekt <i>Jára</i> s využitím loutek	88
9. Krátká ukázka syžetu připravovaného loutkového filmu	92
10. Závěr	93
11. Obrazová příloha	94
12. Literatura	97
13. Příloha DVD s ukázkami.....	98

1. Úvod

V současné době často slýchám, že nastal soumrak loutkového divadla. Studenty na divadelních školách loutka jako taková neinspiruje, není tím správným médiem, skrze které by rádi vyjadřovali svá témata. Určitě má na tom svůj podíl fakt, že dnes není vidět použití loutek takovým způsobem, aby dorůstala silná generace tvůrců, zasažených v dětství či mládí tímto prostým prostředkem komunikace – loutkou. Ale myslím, že to není tak jednoduché, a nechci se vymlouvat na uzavřený kruh, ze kterého není cesta ven.

Rozhodl jsem začít u sebe. Budu analyzovat své osobní důvody fascinace loutkou, obnažím prameny, co loutka znamená a co mne neustále pudí vyjadřovat se právě pomocí loutky či objektu.

2. Zdůvodnění a význam této práce

Nemám ambici odhalovat a pojmenovávat důvody slábnoucího zájmu o loutkové divadlo. Jsem ale přesvědčen, že dokážu-li reflektovat svou práci, ponořit se do skrytých důvodů, proč mne stále baví vyprávět příběhy s použitím loutek, rozkryju tak obecnější souvislosti „loutkářského handicapu“.

Věřím, že význam bude prorocký. Jsem totiž přesvědčen, že za několik let se stane divadlo hrané loutkami opět vzrušujícím a hlubokým prostředníkem k vyprávění příběhů.

3. Základní pojmy

3.1 Handicap

Handicap je pojem používaný ve více významech, obvykle ve významu nevýhody. Zaměřím se na analýzu své divadelní a filmové praxe právě z tohoto úhlu pohledu. Nevýhoda je základním pocitem, který mne provází od dětství. Uvědomoval jsem si její existenci, nejprve v rámci dětského poměrování kvality hraček, kvality bydlení, kvality našeho automobilu. Později jako měřítko abstraktnějších veličin – vzdělání, zdraví, zkušenosti. Stále je

něco vůči něčemu znevýhodněno. Samozřejmě i pocit zvýhodnění, mít před někým v něčem navrch, dítě vnímá velmi intenzivně a je velký otazník, jak s tímto pocitem naloží. Nevýhoda a výhoda jsou zkouškou charakteru jednotlivce i skupiny lidí, utopický sen o rovnosti všech ve všem není reálný na tomto světě.

A to je velmi dobře. Práce na správném přijetí výhody i nevýhody je elementární nástroj, jak dát lidské existenci smysl.

3.2 Loutkové divadlo

Loutkové divadlo je divadlo, jehož základním vyjadřovacím prostředkem je neživá hmota – výtvarný předmět – nejtypičtěji loutka.

Neživá hmota jako vyjadřovací prostředek mne provází od počátku mé tvorby. Loutka jako médium, přes které nebo díky kterému se pokouším artikulovat své myšlenky a pocity, s vědomím určité výhody respektive nevýhody. Jak tenká hranice mezi těmito kategoriemi je.

3.3 Filmový jazyk

Filmová řeč (tedy použití střihu, tzv. montáže, komponování záběru, nasvícení prostředí, scénická hudba) určuje, jakým způsobem je film časoprostorově strukturován.

Fascinace filmem, loutkou ve filmu, výtvarné kvality a nekvality jsou dalším stavebním kamenem na mé divadelní cestě.

Loutka v divadle, divadlo ve filmu, film v divadle. Tyto tři základní sloupy – loutka, divadlo, film, navíc zastřešeny handicapem – tvoří jakousi pevně vztyčenou budovu mé tvorby pro děti i dospělé.

Pokusím se reflektovat vlivy, prameny a hlavně konkrétní plody těchto vlivů, tedy vzniklé projekty, zkoumané stále přítomnou optikou určitého druhu znevýhodnění – handicapu.

4. Teorie

4.1 Dobové, společenské a umělecké prameny, vážící se k projektu

Odmalička jsem pojem handicap cítil jako něco, co přiděluje starost, něco, co obtěžuje. Něco bolavého, co nechci mít na očích. Vyrůstal jsem v sedmdesátých a osmdesátých letech, takže to, jak tehdejší politický a sociální systém definoval tento pojem a bytosti s handicapem spojené, jsem přijal přesně tak, jak tento systém chtěl. Lidi s handicapem schovat v ústavech, hlavně je nikde nevidět. Socialistická společnost se přece o každého postará a tito lidé s vadou přece nebudou obtěžovat svou přítomností zdravé občany na ulici. Podle vzpomínek mé zmíněné tetičky, lidé s postižením tak živořili v různých ústavech s nevalnou péčí. Většinou byly ústavy zřízeny ve zkonfiskovaných zámečcích. Malebná místa se svou historií si tak navíc nesla s sebou i tuto negativní informaci. Násilné zabrání komunistickým režimem, vyhnání původních obyvatel násilím. Časem krásné stavby chátraly nebo se utvářely ke svému účelu co nejlevněji a nejúčelněji bez sebemenší snahy zachovat alespoň zdání někdejšího estetického odkazu. Takže každá návštěva takového zařízení působila přízračným dojmem. Původně velkoryse pěstované zahrady proměněné v džungle, opadávající stoleté štuky, surově položené linoleum na zdobených dlažbách. V tomto surreálném prostředí se pohybovali lidé o berlích, na vozíčkách nebo dokonce (jako po několik let má teta) plazením se po holé zemi. Korunu vší zkáze nasazovalo chování personálu. Nešlo o řádové sestry oddané službě bližnímu, které takovou službu ještě povyšují do duchovních rozměrů, ale vpravdě o „bachařky“ a strážce bez jakéhokoli soucitu.

Zmiňuji se o obraze ústavů let padesátých, jejichž popis jsem si vyslechl od autentické „chovanky“, mé tety. Postupem času se snad některé detaily zlepšovaly, ale podstata zůstávala. Pocity beznaděje, smutku, bezvýchodnosti. Zákaz vycházení na veřejnost, předstírání, že jakékoli postižení či defekt neexistují.

Při poslechu barvitých detailů ze života v ústavu, viděných optikou naivního dítěte, leckdy tragikomických surreálných situací, jsem pociťoval silné analogie s vnímáním velkého tragikomického světa optikou naivního světa loutek.

Dětský pohled a groteskní stylizace divadla s loutkami se mi stále víc a víc překrývaly.

Nikdy jsem se problematikou postižených hlouběji nezabýval. Až v posledních letech mne přivedla na toto téma právě má příbuzná, která je od svých dvou let ochrnutá na spodní část těla. V jejích dvou letech jí byla diagnostikována dětská obrna. Celý život se pohybuje s berlemi. Ačkoli je ročník 1937, je neuvěřitelně vitální, veselá, soběstačná a silná. Začal jsem pomýšlet na záznam jejích vzpomínek, hlavně jejího strastiplného dětství. A postupem času se navíc připojila chuť spojit tyto vzpomínky s mou profesí. Spojit vidění světa pohledem malé holčičky s postižením s pohledem loutek – nemotorných, omezených –, které se stávají jistým způsobem herci s postižením.

Zaujatost jevu omezení, nenormálnosti, nevýhody mne přivedla k jeho zkoumání v co nejširších souvislostech.

Člověk s postižením se samozřejmě zajímá o veškeré věci ve společnosti, neexistuje nic, co by se ho netýkalo. A stejně tak se dá vnímat veškerá realita nahlížená optikou loutek. Napadla mne totiž jistá analogie mezi světem lidí s postižením, tedy menšinou ve společnosti, která má své specifické potřeby, a loutkovým divadlem, tedy menšinovým žánrem, který má také své specifické potřeby ve světě divadla.

A podobně jako lidé s handicapem nám všem mohou velmi jasně a přesně ukázat svou prostou existenci, jací doopravdy jsme, může loutkové divadlo nebo loutka obecně být také objektem, díky němuž snadno rozpoznáme, jak dramatické divadlo může být. Možná je to odvážné srovnání, možná naivně podsouvám loutce nějaké nepravděpodobné vlastnosti. Loutka je skutečně miniaturní minorita. Začínám sledovat svobodný, přirozený vývoj ve světě dramatického divadla. Čím pro něj vlastně dnes loutka je, pro koho je důležitá a zda vůbec někoho zajímá. Netvrdím, že loutkové divadlo je divadlem s handicapem a je potřeba mu vymýšlet různé bezbariérové cesty. To ne. Sleduji jen chování společnosti k lidem s postižením a zároveň sleduji vývoj chování k loutkám a věcem s nimi spojeným. V této práci se zamýšlím i nad tím, co nám může existence takové minority dát, co my můžeme dát jí.

Z vlastní zkušenosti vím, že každé setkání s osobou s handicapem je intenzivní. Odkryje spoustu základních otázek, které vědomě vytěsňujeme. Otázky jsou to ale věru elementární a je zvláštní, že to cítíme hned, nepotřebujeme speciální vzdělání v oboru práce s lidmi s handicapem. Stačí empatie, schopnost vcítění se do takové osoby. Zajímalo by mne, jestli setkání s minoritním divadelním žánrem – v tomto případě s loutkovým divadlem – může působit podobně v rámci divadelního či kulturního světa. Zda se tvůrci činoherních či pohybových inscenací, happeningů, eventů ptají po otázkách podstaty divadla a kultury.

Nejsem schopen odpovědět, protože se zabývám právě tím minoritním divadelním žánrem, ale myslím, že se díky tomu se mohu pokusit vcítit do jeho základních principů. Víím, že člověka s handicapem je těžké a opovážlivé srovnávat s pouhým menšinovým žánrem. Opovážím se, a to díky své osobní zkušenosti s lidmi se znevýhodněním. Budou to úvahy a hledání modelových příkladů.

Ve svém výzkumu jsem dospěl k překvapivým závěrům. Nalezl jsem poučení pro nás loutkáře a zároveň jsem se přiblížil k pochopení lidí s handicapem.

4.2 Pozitivní znevýhodnění, dětská hra

K uvažování nad širším smyslem tohoto pojmu mne přivedla emoce, kterou jsem cítil za svých studií na loutkářské katedře DAMU. Vždycky jsme měli se spolužáky dojem, že náš obor je v jakési nevýhodě vůči snad všem oborům na celé půdě AMU. Nebyl to důsledek chování kolegů z jiných kateder. Handicap jsme zkrátka pociťovali všichni studenti, a upřímně řečeno, tato konvence ve vnímání loutek nebo loutkového divadla veřejností stále přetrvává. Jde o „takovou roztomilou zábavu pro děti“ nebo je to „neohrabaná záležitost pro hrstku příznivců“. Oproti samozřejmému vnímání činoherních inscenací je tady citelná bariéra ve vnímání divadla s loutkami. Byla napsána spousta knih a teoretických studií, po jejichž přečtení člověk nepochybuje o hlubokém významu loutky. Navíc přihlédně-li se k šamanským kořenům, přes obrozenecké zásluhy lidových loutkářů, získá loutka na vážnosti. Existují rozbory loutkovosti a loutkovitosti, dají se nalézt loutkové znaky v baletu,

opeře, site-specific. To vše dává loutkovému divadlu váhu, není pochyb o zajímavosti tohoto fenoménu. Stále to vše ale nemění nic na dojmu, který si v sobě nesu již z doby svých studií. Totiž že vyprávění příběhu či emocí pomocí loutky je určitým způsobem handicapováno. Co je to tedy za handicap? Proč je loutka a vše s ní spojené v divadle méněcenné? Takové „jen pro děti“. Zkarikované. Zmenšené.

A není ten pocit spjatý s dobou mých začátků, tedy s osmdesátými léty minulého století?

Existují teorie, které pojmenovávají tuto „diskriminaci“ loutkového divadla.

Za prvé zvenku – tedy konvenčním pohledem veřejnosti: infantilní zábava pro děti, plná pitvoření, šišlání a jednoduchých příběhů. A za druhé zevnitř – myslím tím vnitřní nejistotu samotných tvůrců. Jako by si říkali: hlavně aby to děti pochopily, aby rozuměly, kdo je kdo, aby se jim to líbilo, aby se bavily... Navíc letitá konvence z dob minulých – je dobré, když má inscenace edukativní poselství. Málo platné, většinou se hraje pro školy a školky a hlas paní učitelky znamená i hlas boží. Nevím, kde se bere obava z autority všemocné pedagožky nebo autocenzurní strach ze srozumitelnosti... Může úplně paralyzovat uvolněnou tvorbu. Také jsem si tímto strachem prošel při práci na zakázku a výsledek jasně prokázal, že obavy a ohledy se zpravidla nevyplácejí. Samozřejmě to nelze pokládat za obecně platnou pravdu.

Mám osobní zkušenost s experimentem, který programově vznikl v atmosféře totální svobody, vše bylo dovoleno, jen radost a invence byly hlavním dramaturgem, šlo o inscenaci *Dřevěný nožiček*. Scénář vznikl na základě asociací, volného řetězení jednoduchých situací. Tento výsledek byl dadaistickou anekdotou pro dětského diváka, která neměla dlouhého trvání.

Je tedy dobré nalézt rovinu sice jednoduchou, ale ne zjednodušující. Vlastně nejde o hledání dětského jazyka, spíš o čistý, přímý směr vyprávění, který může být velmi zábavný sám o sobě. Další častým jevem při tvorbě pro děti je pocit, že si můžeme dovolit být tak trochu praštění, bláznit a dát průchod fantazii. Samozřejmě to lze, ale s přísnou logikou pro použití nelogických až „praštěných“ věcí.

Je to jedna ze silných zbraní – pokračovat důsledně v logice nelogiky, utvrzovat diváka v pravidlech nesmyslných situací.

Nepodceňovat dětského diváka je tedy hlavní podmínka tvorby našeho divadla s loutkami.

Loutka vystupuje jako médium, jako nositeli informací, které chci sdělit divákovi.

Dovoluji si tvrdit, že loutka není největším handicapem loutkového divadla, ale je jím jinakost jako taková. Vyjadřování je jiné. Jazyk je jiný. Stejně jako například u pohybového divadla jde o používání jiných kódů, podobně při inscenování hry s loutkami jsou tzv. kódy jiné. Nedá se tvrdit, zda jsou tím kladeny vyšší nebo nižší nároky na diváka. Zkrátka nároky jsou odlišné. Každopádně mezi nižší nároky na diváka patří přesně strach z nesrozumitelnosti, inklinace k polopatizmům, což považuji za jed nejvyššího kalibru.

Dále mám na mysli nároky jiné, než je obvyklé. U tradiční většinové divadelní produkce jde o vyprávění příběhů pomocí slov a gest, mimiky. Tedy o známé věci z běžného života každého z nás. Lidé na sebe také mluví, používají gesta a mimiku. Dokonce si vyprávějí krátké příhody a k lepší srozumitelnosti používají tu a tam divadelní vyjadřovací prostředky. Málokdy ale vidíme, že si lidé převyprávějí, co se jim stalo u zubaře s předmětem, loutkou nebo že to dokonce vyjádří pohybem. Nejde tedy o obvyklý druh komunikace. Jde o neobvyklý jazyk.

Při jeho užití potřebuje divák minimálně vstřícnost k něčemu neobvyklému. Nebo potřebuje zkušenost s něčím podobným či dávku sympatií právě k danému jazyku. A přesně toto platí pro přirozené vnímání nevýhody v čemkoli. Tedy – čehokoli s handicapem. Nesetkáváme se příliš často s osobou s tělesným postižením. Bývá to setkání spíše mimořádné. Mimo řád. Nejsme na taková setkání zvyklí. Tím pádem se při takových setkáních cítíme nesví, nejednáme úplně přirozeně. Podobně jako když přijedeme s loutkovým divadlem pro dospělé někam, kde takový úkaz většina obecnstva vidí možná poprvé. V první chvíli jsou cítit podobné rozpaky: můžeme se smát takovým

věcem? Připustíme, abychom byli vtaženi do hry či zaujati dějem? Někdo již předem nebo během představení rozhodne, že inscenaci s loutkami nepřijme. A podobnou „vnitřní hráz“ má, dovoluji si tvrdit, postavenou vůči menšinám s jinakostí. V druhém případě – lidé, kteří roztají, otevřou se jiným, menšinovým postupům, bývají na konci představení nadšení. I toto je jeden z důvodů, proč mne stále baví hrát loutkové divadlo pro dospělé. Okamžik otevření se něčemu, co evidentně nikdy nikdo neviděl na živo, tedy že divák raguje zcela spontánně na situace hrané loutkou, je vzácný a krásný. A myslím, že podobnou radost může zažít člověk s handicapem, který pocítí podobnou otevřenost od svého okolí.

Představme si loutku, která má jen jednu ruku, nemá navázané nožičky, takže nechodí, ale hopsá a má uštípnutý sádrový nos. Běžně s takovým typem loutky hrávám. Naplňuje mě to zvláštním potěšením – vůbec nerespektuji tento viditelný handicap a hraji úplně vážně charakter, který má loutka v rámci celku. Samozřejmě handicap mohu přehlížet po celou dobu příběhu, nebo ho v určitou chvíli využiji a vezmu jej do hry. Může to napomoci k tvorbě charakteru, stavbě situace či prostě jen k cynickému vtipu. I toto plně platí v přístupu k jakémukoli handicapu – ve smyslu tělesném i duševním. Člověk s handicapem se může rozhodnout, jestli ke své neobyčejnosti, ke své nevýhodě či jinakosti bude nevíšimavý v průběhu celého děje – tedy svého života –, nebo ji vezme do hry či ji dokonce použije k tvorbě charakteru. Může ji používat, zneužívat nebo využívat.

4.3 Brak, pokleslé žánry – svým způsobem předlohy s handicapem

Během let 2011 až 2012 jsem se zabýval souvislostí mezi dobovými skutečnostmi, jejich uměleckým vyjádřením a vnímáním společnosti lidí s postižením jakožto zástupců objektivně znevýhodněné sociální vrstvy.

Konkrétně se zamýšlím nad dobou mezi dvěma světovými válkami, dobou druhé světové války a poválečným časem až do padesátých let minulého století. Například jaká tehdy byla nálada ve světě loutkového divadla?

Dramaturgie loutkového divadla, jakožto specifický obor, se v meziválečném období začala teprve rozvíjet. Zavedení funkce dramaturga vycházelo nejprve ze snahy přiblížit se divadlu neloutkovému. Jeho doba přichází až s uvědoměním si svébytnosti druhu a potřeby specifického přístupu fungujícího právě na loutkovém divadle. Miroslav Česal ve studii Loutkářská dramaturgie jako problém předkládá několik tezí, které toto období vcelku trefně definují. V první řadě hovoří o zčinohernění loutkového divadla, které vyplynulo ze snahy distancovat se od tradiční minulosti, a s ním související technické změny. Těmi byly loutky na nitích se snahou co nejvýraznějšího přiblížení se živému herci a modernizace celého jeviště. Pro zjednodušení práce s loutkou pak zavedení tzv. rozdělené interpretace (jedni loutky vodili a druzí mluvili). Dále hovoří o nutnosti širokého repertoárového záběru odvíjejícího se od neambulantnosti nově vzniklých ochotnických souborů, které musely počítat se stálým obecnstvem. Od těchto faktů se pak také odvíjela dramaturgická praxe, v rámci které při výběru her rozhodovala především praktičnost, tedy snadnost provedení a dostupnost materiálu (opakování ustálených postav a dekorací), dále důraz na dětského diváka a v neposlední řadě funkce výchovná. Historicky ceněná jsou pouze ta divadla, která se dokázala nad tyto praktiky povznést a přinesla vlastní pohled na věc.¹

Dá se tedy říct, že v době dětství mé tety loutková divadla teprve definují základní pojmy své existence, ačkoliv druhým extrémem je výborně fungující LD Feriálních osad v Plzni. Na doklad zde budu citovat z knihy *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*:

1913 založily plzeňské učitelky Dámský odbor českých Feriálních osad, který z podnětu H. Kieswetterové (1873–1947) otevřel Loutkové divadlo Feriálních osad (LDFO), které převzalo a zrestaurovalo fundus bývalého divadla Jeslí a Vlastenecké společnosti Kozáků. Instalovalo jej v tělocvičně školy Nad Hamburkem.

¹ DUBSKÁ, A. *Dvě století českého loutkářství. Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2004, s. 25–28.

1913 zahájili Posvícení v Hudlicích, hrály žákyně měšťanské školy a studenti II. reálky.

1914 v Měšťanské besedě, byl angažován K. Novák, kočovný loutkář, který se se svou rodinou usadil v Plzni a stal se profes. členem amatérského LD Feriálních osad. Měl na starosti interpretační část, zejména vodění loutek, zatímco dramaturgie byla v kompetenci umělecké rady (H. Kiesweterová, K. Koval-Šlais, F. Ptáček, J. Port ad). Poté bohatá činnost.

V době 1. svět. války hráli na improvizovaných jevištích, ale přesto např. 1916–1917 123 představení, nárůst představení pro dospělé.

S divadlem spolupracovali R. Pelantová-Hudlická, F. Ptáček s manželkou, Zajíčková, Lovenová, K. Koval-Šlais, Karel Nosek, tvůrce Spejbla, i jeho synovec Gustav Nosek, řezbář a spolutvůrce Hurvínka, dekorace maloval Antonín Doležal (1900–1968) ad. Postupně se výrazně uplatnili i mladší členové rodiny K. Nováka: Ludvík Novák, Libuše Nováková, Růžena Nováková.

Repertoár se zvolna proměňoval. Vedle her u repertoáru K. Nováka (Posvícení v Hudlicích, Loupežníci na Chlumu, Faust, Žižkova smrt, Záhuba rodu Přemyslovců, přibývalo české klasiky, vlasteneckých a původních her, např. aktualizovaný Slepý mládenec (Tyl), Lucerna, Princezna Pampeliška, činoherní verze Libuše atd. Z iniciativy malíře Augustina Němejce za spolupříce herců Městského divadla uvedena Tylova hra Jiříkovo vidění v plzeňských krojích.

Postupně pronikla do repertoáru satira, nositelem především Kašpárek, později přejmenovaný na Revolučního Kašpárka (1928 mu byla v Měšťanské besedě odhalena pamětní deska). Též parodické zpěvohry, např. Morduňk při měsíčku (Valenta-Mělnický).

1917 byl přizván k spolupráci výtvarník Josef Skupa, který se v krátké době stal vůdčí osobností souboru.

S LD Feriálních osad spolupracovali také herci Městského divadla (J. Brzek, T. Brzková, O. Beníšková, M. Bečvářová ad.). Moderní dramaturgii pro dospělé přestával stačit tradiční fundus Novákova divadla. Skupa navrhl nové, moderně řešené jeviště, jeho první inscenací vlastenecky pojatá hra A. Jiráska

Pan Johanes, dále např. Soví hrad (Pocci), kde dominoval Kašpárek v karikující roli ministra.

1917–1918 Zájem o aktuální satiru podnítil vznik Kašpárkových kabaretů, které živě reagovaly na protiválečné a protirakouské nálady válkou, nedostatkem potravin a nezaměstnaností zbídačeného obecnstva. Uvedena hra R. Pelantové-Hudlické Cukr nad zlato. Kašpárkovým partnerem první Skupův aktuální loutkový typ Duha Kukuřičňák, např. aktovka Fronta na tabák (K. Koval).

1913–1918 LD Feriálních osad 558 představení.

Od 1918 působili ve Waldekově hotelu. Satira na staré Rakousko již neúčinná, novým terčem bolševická revoluce v Rusku, mj. Komédie o hrozném a smutném konci krále Bolševika (K. Koval), nebo všemožné parodie soudobých uměleckých směrů (dekadence, dadaismus, futurismus, expresionismus).

1919–1920 v Řemeslnické besedě, nová jevištní konstrukce s velkým proscéním (4 x 2,5 m), zah. operou Dráteník, od této inscenace spolupráce s Josefem Wenigem.

1920 Kašpárkovým partnerem poprvé Spejbl, vyřezaný podle Skupova návrhu K. Noskem. Časem tento těžko slučitelný pár rozdělen a Kašpárka nahradil současnější, městský typ. Po několika pokusech se jím stal Švejk.

1921 opera W. A. Mozart: Bastien a Bastiena.

1923–1926 populární 18dílná inscenace Dobrý voják Švejk. Hlasovým interpretem Švejka byl J. Skupa. Poté se ale postava Švejka, příliš spjatá s konkrétní dobou, z LD Feriálních osad vytratila. Následkem prosazování nových tendencí rozkol v souboru (1922 LD na čas opustila rodina Novákových).

1924 N. Machiaveli: Mandragora

1924 výtvarné úpravy L. Sutnar, A. Moravec, A. Doležal a J. Skupa. Hostování v Praze ve vinohradském hotelu Beránek.

1925 LD *Feriálních osad* hostilo 2. sjezd českých loutkářů. Divadlo se svými úspěšnými představeními pro dospělé (E. Bass: *Náhrdelník*, Ch. W. Gluck: *Ošizený kádí*, J. Červený, R. Jílovský: *Tenkrát*, J. Šelinger: *Láska sira Falstaffa*) dostalo do povědomí české kulturní veřejnosti a zařadilo se mezi přední české loutkářské soubory.

1920–1925 464 her v 861 představení.

1926 *Hurvínek* poprvé (vyřezal G. Nosek) *Spejblovým partnerem* (brzy poté jejich vztah ustálen na otec – syn), ze *Spejblových monologů* postupně komické dialogy. Autorem většiny scének a her J. Skupa a F. Wenig. Vytvoření dvojice *Spejbl a Hurvínek* znamenalo zásadní přelom v orientaci divadla.

Od 1927 proměna dramaturgie, tradiční inscenace ustupovaly před rozmáhající se revuí, např. *Z Plzně do Plzně* (Skupa, Wenig), *Už je to tu*, *Plzeňáci*, *To se nám jenom zdálo*, *Páté přes deváté* (přes 100 repríz), *Tip-top revue* (182 repríz) atd.

1926 zal. DO *Feriálních osad* (nahradil zrušený *Dámský odbor*), 1927 vypověděl smlouvu Karlu Novákovi, spolu s ním odešla z divadla celá jeho rodina. (Kolem výpovědi polemika i na stránkách *Loutkáře*, dodnes dvě verze toho, zda ji Novák dostal, nebo naopak sám podal. Problémem byl nesouhlas K. Nováka s příliš moderní dramaturgií divadla.) Ředitelem LD *Feriálních osad* jmenován Jos. Skupa. V té době Skupovo divadlo známo nejen v Praze, ale i v zahraničí.

1929 u příležitosti II. kongresu UNIMA (zal. 1929 v Praze), úspěšné hostování v Paříži s *Tip top revuí*.

1929 v listopadu a prosinci hostování v *Osvobozeném divadle* v Praze. Příprava další spolupráce na loutkové verzi *Vest pocket revue*, která však ztroskotala, protože loutkové inscenace byly zatíženy mimořádnou velkou daní.

1930 v *Hurvínkově jarní revui* (později přejmenovaná na *Revui z donucení*) poprvé *Mánička a Žeryk*, na jejichž podobách se podílel J. Trnka.

1926–1930 965 představení.

S LD spolupracovala řada hereckých osobností Městského divadla v Plzni, ale i dalších předních profes. scén, R. Deyl st., B. Karen, J. Plachta, Ferenc Futurista ad. Jiří Trnka (1912–1969, místní rodák, malíř, ilustrátor, jevištní výtvarník, tvůrce loutkových filmů) studoval na reálném gymnáziu, prof. kreslení J. Skupa. Ten ho přizval ke spolupráci s LD Feriálních osad. Jako 17letý student získal uznání na mezinárodních loutkářských výstavách (Praha 1929, Paříž 1930). Hudební spolupráce např. St. Suda, Bohdan Gselhofer.

1930 Skupa vytvořil profesionální soubor Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy, jeho členy se stalo několik spolupracovníků LD Feriálních osad, Skupův soubor hrál hlavně na zájezdech, v sále LD Feriálních osad vystupoval pouze v zimních měsících, později se tato vystoupení značně omezila kvůli velké daňové zátěži, kterou Skupův profesionální soubor musel odvádět. Nadále však velmi přátelské styky, Skupa příležitostně hostoval v inscenacích a podporoval charitativní činnost divadla.

1930 vedoucími amatérského souboru Feriálek se stali bratři Antonín a Jaroslav Kuncmanovi a Jiří Trnka. Orientovali se na revuální tvorbu, inspirovanou poetikou Osvobozeného divadla: Za pět minut dvanáct, James čili reportét, Nedělní radovánky, avantgardní groteska Mořský pán (J. Kuncman), režie, výprava a loutky Trnka, místo Spejbla a Hurvínka nová komická dvojice James a Plecko. Na repertoáru i operety a běžný „kašpárkovský“ repertoár pro děti. Hlasovou interpretkou Kašpárka se stala Anna Kreuzmanová.

1931 úspěšné hostování s Mořským pánem v Praze.

1933–1934 divadlo vydávalo revui Výkřičník, náměsíční revue divadélka Feriálek, redaktor Jindra Krejčík.

1934 úspěšná inscenace Parodie Carmen (J. Kuncman), režie, výprava a loutky J. Trnka.

1935 uveden Veselý kabaret, který sestavili J. Skupa a J. Kuncman pro silvestrovské a novoroční představení – účinkovaly soubory Feriálek a Skupova divadla.

1936 odešlo ze souboru *Feriálek* několik agilních členů (mj. Jaroslav a Anna Kuncmanovi) do nově vzniklého profesionálního Dřevěného divadla Jiřího Trnky v Praze. Po jejich odchodu se soubor rozpadal, po demolici budovy Řemeslnické besedy se nepodařilo zajistit náhradní prostor.

Loutkové divadlo *Feriálních osad* mělo pro rozvoj českého loutkářství mimořádný význam. Spojení tradičního loutkářství angažováním lidového loutkáře K. Nováka s moderně směřujícími amatéry znamenalo zachování mnoha hodnot především v herectví s loutkou, které si tradiční lidoví loutkáři po staletí intuitivně osvojovali. Zároveň hledáním nových aktuálních podnětů v dramaturgii pro dospělé diváky vymaňovalo soudobou loutkářskou tvorbu ze zúžené orientace pouze na dětské publikum. Významným podnětem byla také Skupova snaha preferovat herectví s loutkou nad výtvarnickou hegemonii, převažující v té době ve většině soudobých loutkářských souborů.²

4.3.1 Dvě dobové tendence

Existují tedy dvě celkem odlišné tendence tvorby divadla s loutkami. Jednak tradiční s odkazem na kočovné časy – co se týče repertoáru, technologie a přístupu, což přejímají amatérské spolky a z těchto tradičních základů teprve vznikají nové výhonky progresivnějších postupů. Druhá se přiklání k revolučnějšímu pojetí divadla s loutkami, je to jakási vnitřní spřízněnost s poetikou Osvobozeného divadla. Způsob vyprávění, prostor pro parodii, písň, lesk a vpravdě modernost. Tyto dva póly mě inspirovaly k zjednodušenému pojmenování tendencí, k nimž tehdejší umělci a intelektuálové inklinovali. V podstatě je to tendence věčná – jedni kladli důraz na obsahovou stránku svého díla a druzí na stránku formální.

První skupina hledající hlubiny témat dobrovolně bojující o publikum a přežití, druhá bedlivě sledující trendy, snažíc se zacílit na co nejširší masu potenciálních diváků. Pro sebe jsem si nazval tyto přístupy jako Tělo a Duše. Ale o tom později.

² Loutkové divadlo *Feriálních osad* Plzeň. In *Česká divadla – encyklopedie divadelních souborů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 241.

Vrátím se ještě k příběhu chystaného filmu, který by měl všechny tyto proudy reflektovat a zrcadlit. Na půdorysu atmosféry doby vyrůstá estetika staveb, hraček, knih, jejich ilustrací, tedy konkrétní příchuť světa, ve kterém se příběh odehrává. Takováto podrobná analýza všech souvislostí poodhalí důležité detaily. Během studia v tomto roce mi vykrytalizoval zajímavý nápad, jak nahlížet na tyto detaily a souvislosti. Totiž pohlížet na krutý svět optikou dětsky naivní, vynásobenou navíc obří dávkou optimismu a pozitivní síly. S trochou nadsázky lze říct, že tetička vzpomíná na ta léta s láskou a zalíbením. Ne proto, že by se jí líbilo v ústavech pro děti s postižením. Má v paměti tu spoustu osobních úspěchů, které překonala. Sama si dávala různé úkoly, které zdolávala. Zapáleně mi vyprávěla, jak si hrála na zraněného letce Meresjeva, po jehož vzoru zdolávala delší a delší vzdálenosti plazením po zemi.

A tento postoj je zajímavé posunout trochu dál. Realitu objektivně strašlivou popisovat jako zábavnou, barevnou až vtípnou. Vzniká velký prostor pro kontrastní svět, který známe z mnoha knih a filmů té doby. Pojdme ještě dál. Svět viděný nekorektně zábavně. S touto optikou je možné dotýkat se citlivých tabu, o kterých se dodnes těžko mluví, s nadhledem. Přesně takovou míru nadhledu jsem pocítil při poslechu historek z úst přímé účastnice těchto situací. Mohl by vzniknout dojem cynického výsměchu takovému citlivému tématu. Právě naopak. Při poslechu příhod z ústavů jsem viděl před očima svět prezentovaný spíš loutkami než živými herci.

Ta smutná grotesknost, loutka je komická, i když se snaží sdělit hluboké poselství. A naopak umí být při znázorňování běžného života velmi hluboká až patetická, i když tak nějak mimochodem.

To je přesně ta správná míra stylizace, která je mi blízká.

4.3.2 Eugenika

Nyní tedy blíže ke zmíněným dvěma pólům uměleckých tendencí meziválečné doby. Silným a dobře využitelným fenoménem doby před druhou světovou válkou byla eugenika jakožto sociálně-filosofický směr zabývající se metodami, které vedou k dosažení co nejlepšího genetického fondu člověka. Již od dob

starověkého Řecka se vědci zabývali otázkou dokonalosti člověka. Jak ovlivnit zrod dokonalého člověka? Spojením dokonalé ženy a dokonalého muže. Co to ale znamená? Dlouhý čas postačil názor nekřížit lidské rasy. Bílá rasa je nadřazena ostatním a nesmí se špinit barbarskou krví. Eugenika měla funkci symbolu lidské snahy o dokonalost těla, tedy formy.

V roce 1859 vyšla Darwinova kniha *O původu druhů* – u nás *O vzniku druhů přírodním výběrem*, s podtitulem *Zachování prospěšných plemen v boji o život* a o více než deset let později vyšla navazující práce *O původu člověka*, která původ druhů aplikovala na člověka. Začátkem minulého století byla Darwinova teorie populární v USA, Británii a Německu.

V době nacismu se teorie eugeniky uváděla do praxe. Projekt *Lebensborn* – kdy měli dokonalí němečtí důstojníci s dokonalými rasově čistými ženami plodit dokonale rasově čisté Němce.

Naproti tomu se v té samé době daří zakládat různá sanatoria, kde se lidem s postižením věnují osvícení lékaři, psychologové, terapeuti, kteří hledají cesty, jak tyto pacienty uvést do běžného života, kde by měli možnost pracovat a žít.

4.3.3 František Bakule, R. T. Jedlička a Rudolf Steiner

F. Bakule procestoval Evropu s pěveckým sborem dětí s různými druhy postižení, terapie spočívala ve zpěvu a malbě.³

R. T. Jedlička zrealizoval stavbu obrovské budovy pro tělesně a mentálně postižené – Jedličkův ústav, který existuje dodnes.

Rudolf Steiner, hlásající především duchovní jednotu lidstva, ostře kritizoval rasové předsudky. Tedy naproti eugenice existuje opačná síla, která přijímá do společnosti lidi s handicapem, akceptuje lidi nedokonalé.

³ O F. Bakulovi se lze detailně dočíst v: TITZL, B. *To byl český učitel. František Bakule, jeho děti a zpěváčci*. Praha: Společnost Františka Bakule, 1998.

František Bakule (1877–1957)

Učitel a vychovatel tělesně postižených dětí, propagátor integrace těchto dětí do většinové společnosti, zakladatel pěveckého sboru Bakulovi zpěváčci, byl ve své době uznáván ve světě, u nás se však jednoznačně kladného přijetí svých novátorských metod nedočkal. Rozvinul svou vlastní koncepci estetické výchovy ve slohu, kreslení i zpěvu. Žáci byli vedeni především k pozorování věcí kolem sebe a k pozorování lidové mluvy. Bakuleho postup dokládá tento příklad: při slohu přečetl dětem text o vodníkovi, ale vypravování bylo příliš schematické a dětem se nelíbilo. Proto vyzval děti, aby zavřely oči a vše si představovaly. Následně jim vypravoval živější příběh, který ony samy doplňovaly svými nápady a příhodami z vodníkova života. Děti dostaly za úkol sepsat své příběhy o vodníkovi, které byly později ve třídě čteny a podrobeny rozboru po stránce obsahové i formální, vše za aktivní účasti dětí.

MUDr. Rudolf Tomáš Jedlička (1869–1926)

Je zakladatelem samostatné české rentgenologie a radiologie a léčebné rehabilitace. Prosazoval diagnostiku a léčbu pomocí Roentgenových paprsků při léčbě nádorů. Několik měsíců po slavném Roentgenově objevu byl prvním lékařem v Česku, který využil paprsky v diagnostice před chirurgickým zákrokem. Je proslulý využitím nových operačních technik (pankreagastrostomie, resekce žaludku).

V roce 1913 založil v Praze ústav pro tělesně postižené děti, který byl na jeho počest nazván Jedličkův ústav. Zemřel v roce 1926 na následky rentgenového záření.

Ústav v tomto pojetí znamenal funkční a stabilní organizaci, která měla racionální uspořádání a zároveň poskytovala prostor a bezpečí pro individuální rozvoj klientů. Přesně v tomto duchu byla naplňována idea zakladatele, a to propojit při práci s konkrétními dětmi jinak oddělené obory jako pedagogiku, psychologii, medicínu, sociální práci, pracovní, mravní a estetickou výchovu v jeden celek, a s využitím potenciálu významných osobností vytvořit autentický sociální systém.

Rudolf Steiner (1861–1925)

Během svého života Steiner konzistentně zdůrazňoval duchovní jednotu všeho lidstva a ostře kritizoval rasové předsudky. Zformuloval názor, podle nějž individuální povaha jednotlivce stojí výše než jakákoliv rasová, etnická, národní či náboženská příslušnost.

Byl zakladatelem antroposofie, waldorfského školství, biodynamického zemědělství, antroposofického lékařství a v neposlední řadě nové umělecké formy zvané **eurytmie**.

Eurytmie – Smysl pro hudbu a pro samostatný hudební obsah skladeb se v novější západní civilizaci ztratil. To, co z něho zbylo, je už jen záliba pro elektrizující taneční rytmy, pro extázi z ohlušujícího hřmotu a pro hudbu jako zvukovou kulisu...

Do této situace vnesl Rudolf Steiner nové umělecké odvětví – tónovou eurytmii jako pohybové umění. Jeho úkolem není vyjadřovat, na způsob tance, osobní pocity z prožitku hudby, ale viditelně znázornit reálný a objektivní obsah určitého hudebního díla. Tónová eurytmie tak přispívá k obnově vztahu moderního člověka k hudbě a k umocnění jeho prožitku z hudby... Je to zvláštní spojení pohybu, hudby, poezie, výtvarného umění v jeden celek – jakýsi druh tance. Cílem je zhmotnit myšlenku, že každá část celku v sobě obsahuje celek samotný. Stejně jako list má v sobě informaci celého stromu, tak každá částička lidského těla v sobě obsahuje tělo celé. Teoreticky se dá říct, že tělesné postižení viděno v této souvislosti neexistuje. Tělo s jakoukoli nedokonalostí je stejně svým způsobem dokonalé.⁴

4.3.4 Tělo

Lidé se v každé době zabývají tělem. Řeší se móda, trendy v proporcích, údržba pokožky. Začátkem minulého století tělo a tělesnost přestává být doménou úzké vyšší vrstvy, díky knihám a prvním časopisům, fotografiím,

⁴ STEINER, R. *Eurytmie jako viditelný zpěv*. 1. vyd. Hranice na Moravě: Fabula, 2012, s. 84.

filmu se tato kratochvíle stává masovou. Vezměme jako příklad jeden z prvních erotických filmů – slavnou *Extasi* Gustava Machatého. Jak jemný, naivní, krásný film. Dodnes smyslný a uhrančivý. *Extase* je mezinárodně nejpopulárnější český film předválečného období. V roce 1932 jej natočil režisér Gustav Machatý. Film upoutal pozornost svými uměleckými hodnotami, zároveň však způsobil svými erotickými scénami skandál. Diváky i kritiku nejvíce vzrušovala, ale i pobuřovala delší scéna s nahou hlavní představitelkou. Tato scéna byla jedním z prvních případů vůbec, kde se zobrazovala ženské ženská nahoty nahota ve filmu. Pro tehdejší společnost to byl takový šok, že film odsoudil dokonce i papež Pius XII. Adolf Hitler jej v Německu dokonce zakázal.

Předválečná doba, bohatá na nové umělecké styly, střídající se po několika málo letech, jako by se snažila pojmenovat a uchopit tolik věcí najednou. Průmyslová revoluce, lékařské objevy i psychologické experimenty posouvaly zkoumání lidského těla velkými skoky dál a dál. Dařilo se léčit nemoci dříve neléčitelné. Mířím tím k zajímavému paradoxu. Ovzduší ve společnosti v sobě snoubilo velkou touhu po ovládnutí krásy, s bolestným výzkumem tělesných nedokonalostí, aby díky poučení se z těchto nedokonalostí lidstvo získalo klíč k perfektnímu tělu bez vad.

Bohužel naděje na pozitivní záblesky v osobnostech Steinera či Jedličky, kteří se snažili využít vědecké poznatky k léčení a společenskému přijetí rozličných vad a nemocí, pohasly ještě před první světovou válkou. Po válce se vznikem samostatného Československa sice na chvíli povstaly, ale s nástupem nacismu v sousedním Německu rychle vzaly za své. Výzkumy na pomoc lidem s postižením neměly už takovou politickou a finanční podporu, do čela zájmů se dostala jiná témata a lidé odkázaní na pomoc druhých byli schováváni do ústraní, kde tiše přežívali.

Tělo se tedy v oné době stává bezcennou záležitostí. Tehdy se před dvěma desítkami let zdálo, že naopak kult těla zvítězí, ale v období konfliktů se trend rychle otočil. Možná je to přirozené – v dobách klidu a relativního blahobytu se do popředí zájmů rychle dostává tělesnost a požitky. Uspokojit tělo je patrně lepší obchod než uspokojit ducha... Je to rychlejší, čitelnější a profit je okamžitý.

Tělo je jakýmsi symbolem hmoty. Je srozumitelné, jeho krása je relativně snadno měřitelná, jednoduše použitelná k různým účelům. Stejně jako se na krásné tělo podívá s uspokojením většina populace, tak se většina populace ráda podívá na jednoduchou komedii s lechtivými tělesnými prvky. Tělo je pro mne zároveň znakem formální přístupnosti díla. Je-li na jevišti vše pěkné pro oko, kostýmy, paruky, výprava, je to v jistém smyslu tělesný, hmotný projev. I pěkně řezané loutky, hrající v promyšlené dekoraci, znamenají pro mne jen formální stránku věci. Jestliže ale zůstaneme pouze u těchto tělesných kritérií, je to málo. Naplněné dílo začíná být až ve spolupráci těla s duší. Ale jak do hmoty – těla – vdechnout duši? Jak naplnit formu obsahem? Herec s krásným tělem se stane krásnou bytostí, zahraje-li postavu s vnitřním bolem. Vloží-li tedy do tělesné krásy jakousi nehmataelnou chybu, vlastnost. Něco kontrastního s formální dispozicí. Podobně jako když krásné loutkové divadlo naplníme kontrastní náplní obsahovou. Prvek, kterým bychom malebnost pro oko obohatili tíhou pro duši.

4.3.5 Duše

Díky své divadelní praxi jsem dospěl k poznatku, že s objektivně nehezkou loutkou či objektem, tedy nedokonalým tělem (formou), lze vytvořit krásnou bytost – jevištní postavu. A to naplněním takové postavy silným obsahem, tedy duší. Takový kontrast funguje a myslím, že představím-li si herce s handicapem, který svou postavu naplní bohatým obsahem, funguje pak jako kompaktní bytost.

Konkrétní příklad jsem vybral z inscenace taneční skupiny VerTeDance s názvem *Simulante bande*, které jsem viděl v Divadle Archa v roce 2012. *Simulante bande* získalo Cenu Divadelních novin, Cenu diváků a Zvláštní uznání pro Zuzanu Pitterovou na festivalu Česká taneční platforma. Dovolím si citovat z programu inscenace: *V inscenaci SIMULANTE BANDE zkoumají VerTeDance neotřelé možnosti pohybového vyjádření zdravého a fyzicky handicapovaného člověka, relativnost pojmu handicap i křehký kosmos mezilidských vztahů. Své často neviditelné limity přetavily netanečnice Alena Jančíková a Zuzana Pitterová do neuvěřitelných výkonů, ve kterých jim*

„asistují“ profesionální tanečníci Helena Arenbergerová a Petr Opavský. Autorskou hudbu k představení vytvořila skupina DVA, která s VerTeDance spolupracovala již na inscenaci Emigrantes.

Za sebe musím potvrdit, že společné vystoupení tanečníků s handicapem a bez handicapu bylo jedinečné. Jedinečný byl i kvartet interpretů tvořen dvěma profesionály a dvěma „amatérkami s handicapem“. To, jak se tu oba světy propojily, bralo dech. Z jeviště šel smutný, ale nesentimentální humor, shazující falešný soucit zdravých, ale byly cítit i sklony k uzurpátorství těch druhých.

Doba, ve které se odehrává příběh mé tetičky, skrývá několik zajímavých paradoxů. Před válkou se kladl velký důraz na estetiku těla, všichni vyvolení (té správné rasy) měli být krásní, zároveň ti nehodní (té nesprávné rasy) vlastnili těla, která neměla žádnou cenu. A ještě někde dál byli ti, kteří žili v tělech nejen nevyvolených, ale navíc s nedostatkem. Handicapem. Bezvýchodná pozice.

Dokonce existoval tajný nacistický program T4 na vyvražďování postižených lidí v tehdejším Německu a na jím kontrolovaných územích. Takzvaná rasová hygiena. Tyto bytosti s „bezchybnými těly“ a „správnou rasou“ byly posedlé démony. Stáli proti sobě čistí nadlidé s rozbitými dušemi a rozbití podlidé s čistými až dětskými dušemi.

„Lékařské pokusy nacistů, a dokonce i program na vyhlazování „životů nehodných žití“, jsou však jen špičkou mnohem většího ledovce. Ve skutečnosti byla ideologická struktura, kterou spojujeme s národním socialismem, hluboce zakořeněna ve filozofii a institucionální struktuře německých lékařských věd již dlouho před rokem 1939, kdy začal program eutanazie – do jisté míry ji nacházíme už před rokem 1933. Publikace německých lékařů ukazují, že mnoho intelektuálů naplno spolupracovalo s nacistickými rasovými programy a velká část jejich společenských i intelektuálních základů existovala dlouho předtím, než se Hitler dostal k moci. S využitím nejnovějšího německého výzkumu bych však rád prokázal ještě více: že totiž biologové a lékaři hráli aktivní, a někdy dokonce i vedoucí úlohu v zavádění nacistických rasových programů. Pak je možné dokázat, že se na

vědu (zvláště pak lékařství a biologii) za nacismu nemůžeme dívat jako na „pasivní“ či „apolitickou“ a tvrdit, že akademická obec reagovala na čistě vnější politické tlaky. Existuje totiž celá řada přesvědčivých důkazů o tom, že vědci aktivně uplatňovali klíčové aspekty národněsocialistické rasové politiky.“⁵

Začátkem minulého století byly moderní různé druhy okultních spolků či esoterních společenství. Patrně to souviselo s jakýmsi blahobytem, nebo se zkrátka „démoni“ chtěli podívat na zemský povrch. Existují i teorie o temném spojení nacistických vůdců s nedobrymi silami zászvětí. Pěkný prostor pro motivování a ilustrování různých reálných pohnutek. Myslím to tak, že při vyprávění příběhu je možné občas sáhnout i do těchto vod, v rámci dětského uvažování nebo zhmotnění představ malé holčičky o tom, co si vyprávěli dospělí o zákulisí války. Motivace vůdců mohly být fantasmagorické, někdy i komicky přízračné. Ale ve světě dítěte naprosto reálné a uvěřitelné. Na druhou stranu ty nejméně pravděpodobné teorie jsou možná realitě nejbliž.

Duchem tedy může být i atmosféra, příchut' obrazu. Těžko zobrazovat proměňující se duševní pochody postav, hraných loutkami. Tento duchovní svět, nehmotný, emocionální, vnitřní, je vizualizován prostředím. Například dokumentární černobílé záběry z této doby máme pod kůží právě černobíle.

V některých okamžicích se tedy může sáhnout po černobíle dokumentární „příchuti“.

Lesklá těla z propagandistických filmů jsou sice také černobílá, ale dokonale nasvícená, komponovaná. Jako dvě opačné polohy černobílého jazyka. Použití loutek v těchto souvislostech, s tímto vědomím, může promlouvat překvapujícími významy. Nejen parodování předloh, dokonalé předlohy mohou naopak vypadat komicky a dokumentární záběry mohou vyznít ještě pravdivěji.

Černobílý film předává podstatně méně vizuálních informací než film barevný, a toto omezení může způsobit, že jsme více zataženi do děje, dialogů a psychologie filmového prožitku než do podívané. Z umělcova pohledu

⁵ PROCTOR, R. N. *Lékařství v době nacismu*. Edice Stíny. 1. vyd., Praha: Academia, 2009, s.136.

představuje omezení černobílé výzvu komunikovat více pomocí kompozice, tónů a režijního pojetí.⁶

4.3.6 Doba s handicapem?

Stejná doba, totálně protichůdné tendence. Touha po dokonalosti, touha po integraci nedokonalého v jeden, možná dokonalý celek. Kolik dokonalostí existuje? Podobné projevy najdeme ve výtvarném umění a architektuře. Kouzlo čistých pravoúhlých moderních tvarů. Touha po dokonalé konstrukci. Ledová krása. Hledání jednoduchého čistého tvaru. Malevičův *Černý čtverec* na bílém pozadí nebo jeho cyklus *Bílá na bílé* jsou krystalickým příkladem velké síly tehdejší avantgardy. Základní geometrické tvary. Očistit umění od předmětného vnímání reality. Najít cestu k bezpředmětnému světu. *Černý čtverec* představoval pocit, bílá plocha nic. Mám dojem, že už tehdy šlo více o myšlenky a teorie, které obraz vyvolá, než o obraz samotný. Obraz se stal manifestem něčeho. Stejně jako filmy používané k propagandistickým účelům. Mohly být řemeslně velmi zdařilé, ale jako by se díla samotná vykloubila sama ze sebe.

Stejně tak na mne působí snaha o jakoukoli uměleckou dokonalost. Jako se kdysi snažil Walt Disney o perfektní nápodobu hraného filmu, čeští tvůrci včetně Jiřího Trnky se snažili o totéž, po druhé světové válce se od této ambice čeští tvůrci odklonili a začala slavná éra našeho animovaného filmu. Ale ona dokonalá nápodoba americkým animátorům imponuje dodnes, vykazují velké tržby, ale snímky nemají jinou hodnotu. Snad občas nápaditý scénář. Formálně jde z velké části o kýč. Český, možná se dá říct evropský, animovaný film stále hledá nové, zajímavé způsoby vyjádření. Víím, že je to často paradoxně způsobeno nedostatkem peněz, přesto je mi tato snaha bližší.

Stejně jako ve všech odvětvích lidské činnosti, tak i v umění existují dvě možnosti. Vedle sebe. I ta nejlépe zamýšlená věc se okamžitě rozpoltí do dvou protichůdných cest. Abychom viděli světlo, musí existovat tma. Takže určitá

⁶ MONACO, J. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd., Praha: Albatros, 2004, s.243.

míra čistoty, dokonalosti není špatná, když vedle funguje nedokonalá, nečistá věc, díky níž vidíme tu bezvadnou. A naopak. Potřebují se navzájem. Ta bez chyby, ale dutá, potřebuje onu s chybou, ale s obsahem. Bylo by pěkné, převedu-li to na populaci bez handicapu, kdyby si hýčkala populaci s handicapem právě s tímto vědomím. Vzájemným respektem, se vstřícností a vědomím, že jedna bez druhé by vlastně nebyla. Nebo lépe – jedna s druhou jsou konečně to pravé. Eugenika je extrémní příklad slepé uličky, stejně jako suprematismus nebo Disney. Když se rovnováha poruší, bují nesmysl, který může být nebezpečný. Všem.

Kam nás zavede touha po dokonalosti a čistotě těla? Napadá mě analogie s tělem pečlivě umývaným tělem, třeba i několikrát denně. Časem může vzniknout alergie nejen na mycí prostředky, ale i na sebemenší neškodnou špínu. Tělo reaguje podrážděně, dostavuje se strach a odpor ke špíně, problém překračuje hranice těla a vstupuje na pole psychosomatických potíží a začíná destruovat bytost jako celek. Zároveň se mi nelíbí spokojit se jen s nijakým závěrem – všeho s mírou.

Co je vůbec dokonalé? Například dokonalá architektura té doby. Uznávaný architekt Adolf Loos a jeho bankovní dům ve Vídni. Sice ještě před první světovou válkou byl bankovní dům postaven podle jeho projektu zesměšňován a opovrhován, dnes je tato stavba považována za jednu z ikon moderní architektury. Adolf Loos vykročil proti dobovým tendencím, nechal promluvit holé kvalitní materiály, čisté jednoduché tvary. Tato strohost se zdála fádňí, nudná, chladná. Jako kdyby projekt postrádal radost, vtip a ornamenty. Ale právě to je esence krásy z dnešního pohledu. Přirozené jednoduché tvary, žádná umělá zdobnost.

Že by každá dokonalá věc –, aby mohla být dokonalou –, musela v sobě obsahovat i jakousi temnou matérii, stín, který je nezbytnou součástí dokonalosti? U krásného bankovního domu tedy opovrhování v době vzniku. Dokonalé fotografie Leni Riefenstahlové mají v sobě pachutí toho, čemu sloužily – nacistické propagandě. U bankovního domu jakési odmítnutí dobových klišé a odvážný krok novým směrem a u propagandistických fotografií sice obdivujeme řemeslnou brilantnost, ale nelze obdivovat účel.

Toto silné pnutí u obou zmíněných děl vzbuzuje sladkou hořkost tak důležitou pro výjimečná, svým způsobem dokonalá díla.

„Postmoderní“ architekt Léon Krier dokonce píše: „Ne, německé město nebylo zničeno spojeneckými bombovými útoky. Zničení německé kultury není záležitost války. Jedná se spíše o nadlidský akt sebeodmítnutí. Tím, že se Německo rozhodlo pro industriální obnovu, zavrhl totiž svou historii a osobitost... Tato země spotřebovala celou svoji imaginaci a energii a výsledkem tolikeré oběti je jen ošklivost a bezvýznamnost.

Přes 90 % všech Němců žije a pracuje v modernistických budovách a čtyřicet let po porážce ještě nejsou doma ve vlastní zemi. Může být, že Německo je nejpokročilejší průmyslový národ Evropy; je také nejnevkusnější. Poslední zákoutí krásy jsou nečetná místa, která nebyla zcela dobyta a ovládnuta průmyslem.... Zavržení expresionismu přesto zůstává rozporuplné. Když Hitler při otevření Domu německého umění vysvětluje: „Být německý, znamená být jasný“, vyslovuje se jednoznačně pro klasicismus; současně se ale distancuje od větší části německé tradice, zejména od „temné“ romantické tradice, která snad pochází z „wotanismu“ starých Germánů. Zde je vzácně zdůrazňovaný rozpor. Zatímco Třetí říše prohlašuje, že přísluší k „nordické myšlence“, je stále ještě formována svým „jižním“ původem a mnohým uměleckým proudům ze severu zůstává zcela uzavřena. Zatímco její teoretikové hlásají přednost „duše“ před duchem, oslavuje klasické umění, které má sklon se jakémukoli intuitivnímu uměleckému jazyku vyhnout. Zatímco Völkische rádi odsuzují katolické „římanství“ („Los von Rom!“, „Pryč od Říma!“), většina umělců, kteří jsou u ní ve velké vážnosti, získává vzdělání v Paříži, Florencii, Římě a v Řecku. A rozpor se stává ještě nepochopitelnějším, když se uváží, že ve Francii je ve stejnou dobu tento klasický ideál oslavován jako autentický výraz „latinity“, který je úplně protichůdný „nejasnému“ duchu Němců. Jinými slovy Hitler označil za „německé“ to, co by Jacques Bainville označil za naprosto protiněmecké. Následek tohoto rozporu: neoklasicismus se dnes spojuje s Třetí říší. Ale kdyby národně-socialističtí studenti prosadili své stanovisko, tak by dnes byl pravděpodobně jako „typicky nacistické umění“ odsouzen expresionismus.

Zde se vynořuje zásadní otázka. Nevede upírání svébytnosti umění a redukování umělecké činnosti na řadu politicky ovlivňovaných perцепcí a interpretací vlastně k opačnému tvrzení: totiž že sama politická činnost je skrz naskrz estetická? Už Platon zastává názor, že sám stát je uměleckým dílem. (Zákony, 817). Goebbels ve svém dopise Furtwänglerovi příznačně vysvětluje: „I politika je umění, snad nejvyšší a nejobsažnější, které existuje.“ Ostatně ještě v roce 1937 prý tvrdil, že politika „utváří národy a etnika tak jako umění vizuálně formuje procesy vnímání, a že celá společnost musí být ‚uměleckým dílem‘. Tím se vrací k představě vzniklé v 19. století, že umění nemá jen znázorňovat život, spíše že život musí být uměleckým dílem. Tudíž politizování estetiky s sebou naprosto může nést estetizování politiky. Už koncem 19. století zavedl Richard Wagner pojem Gesamtkunstwerk. Hans Jürgen Syberberg má možná pravdu, když píše, že „NS umění“ se více projevilo v pojetí státu jako „totálního uměleckého díla“ než v tradičních oblastech (malířství, sochařství, architektura).“⁷

4.3.7 Loutky s pohybovým handicapem

Ve své tvorbě tíhnu dlouhou dobu k loutkám více či méně potlučeným, až rozbitým. Pracoval jsem samozřejmě i s loutkami takzvaně dokonalými – esteticky i technologicky vzato. Odhlédnu-li od toho, že manipulace je s takto dokonalou loutkou těžká, a tedy dobrodružná, někdy opravdu fascinující, výsledek byl pro téměř vždy nudný. Ať už jsem byl v pozici vodiče, nebo diváka. Když občas vidím takovéto „dokonalé“ výstupy dokonalých loutek, zaujme mne to jen na pár minut. A účastní-li se taková loutka děje složeného z dramatických situací, je celá její technologická dokonalost obtěžující. Mám na mysli takovou dokonalost, která dovoluje provést téměř jakýkoli pohyb. Kdy loutka nemá žádná omezení. Pohyb takové loutky se stane opatrným, pomalým, rozvlákněným až hloupým.

⁷ KRIER, L. *Albert Speer: architecture 1932-1942*. 1. ed. New York: The Monacelli Press, 2013, p. 218.

Většinou to končí tím, že jako animátor začnu omezovat různé části kloubů, aby naopak nedovolily takový rozsah. Pohyb je jasnější a přehlednější. Najednou zajímavý.

Jsou tedy jednodušší loutky zajímavější? Ano. Možná jde opět o zkušenost americké a evropské školy, jak jsem se zmínil o napodobování lidských pohybů kreslenými postavkami v disneyovkách. A nemusí nutně jít o přístup předválečného génia Disneyho. Ještě dnes narážím při občasné spolupráci s různými americkými produkcemi jako loutkoherec na stejný problém. Zadání zní vždy stejně: pohyb musí být realistický. Jako u člověka. I když jde o stylizovanou postavu, její pohyb musí být realistický. Tečka. Práce se tedy změnila na jakousi ekvilibristiku, nácvik jednoduché choreografie několika pohybů, aby nic nerušilo. Možná právě to je důvod, proč. Režie vidí výsledný tvar – jednání postav slouží přímo situaci, není prostor pro stylizování.

S tím však s dovolením nesouhlasím. Každá postava s jakýmkoli omezením pohybu je svým způsobem odlišná od ostatních, daná dramatická situace je tím přehlednější, jestliže sledujeme rozdílné charaktery, definované právě různou škálou pohyblivosti. Toto je pro mě barevnost, různá tempa jednání, kontrast.

Typickým příkladem takovéto práce je celovečerní loutkový film *Strings* (režie: Anders Ronnow-Klarlund, Dánsko, Švédsko, Norsko, Velká Británie, 2004). Samotné loutky pro tento film byly technologicky skutečně dokonalé, ze speciální hmoty, části těl nebyly vyřezávané, ale odlévané – před tím modelované z hlíny. To umožňovalo v případě poškození rychlou výměnu za náhradní díl nebo popřípadě odlítí další kopie. Dokonale realistickému pohybu bylo podřízeno vše. Složitý systém lávek, možnost vodění jedné loutky třemi lidmi, moderní technologie tzv. „odkuku“ – nejen klasický monitor, ale například speciální brýle, do kterých se promítal živý obraz právě natáčeného obrazu. Brýle jsou polopropustné, takže zároveň je možné sledovat reálný pohyb, který provádíte, a zároveň promítaný obraz snímáný kamerou. To je sice úžasná technologie, usnadňující kontrolu loutky, ale čemu taková technologie slouží? Režijní lpění na co nejrealističtější pohyb se ukázalo jako fascinující, ale nudné. Divák sice může žasnout, jak to tvůrci dokázali, ale aby byla hra zajímavá celou hodinu filmu, k tomu to nestačí. Tento

„realistický“ pohyb může divák obdivovat v pár mistrovských okamžicích, ale většinu času je naopak potřeba myslet na spád, stylizaci a zkratku. Spolu se složitým dějem jakési pseudomytologie, míněné smrtelně vážně a pateticky, výsledek prostě nefungoval. Byla to velká škoda vzhledem k nákladnosti celého projektu a řemeslné dovednosti všech zúčastněných.

Snad kdyby se tato realistická sošnost a pomalost marionet „shodila“ podobně jako v dalším loutkovém filmu – *Team Amerika* –, možná by výsledek dopadl lépe. Tento film je ale opačným extrémem, co se týká přístupu k loutce. Zde autoři schválně požadovali po loutkohercích, aby téměř vláčeli loutky po zemi. Aby jejich neumělé pohyby byly ještě neumělejší. Na mě je to příliš, ale přival politicky nekorektních vtípů unese i takto loutkoherecky nekorektní vodění. Nevím však, zda žánr fantasy unese způsob „fantasy vodění“ jako ve filmu *Strings*.

Myslím, že pohybové omezení loutky může být stylotvorné a může pomoci definovat charakter dané postavy.

Kdybychom znevýhodnění brali do důsledků, tak stejně jako každý člověk má nějaké omezení, má i každé divadlo, každý žánr svůj handicap. Nevím, kde je hranice normálnosti, snad převažují-li většinové znaky nad menšinovými, jde o normálního jedince či normální žánr, převáží-li menšinové znaky, jde o jedince či žánr s handicapem.

Sledujeme-li, jak se v různých dobách většinová společnost chovala ke svým postiženým, zjišťujeme, že lidstvo je opakovaně stavěno před stejný úkol. Postižení se stává jakýmsi lakmusovým papírkem humanity společnosti. Nechybějí extrémní řešení od shazování postižených ze skály, přes předhánění boháčů v počtu svých vydržovaných žebráků a mrzáků – jsem tak bohatý, že uživím tolik a tolik nemohoucích – až po požadavek nejen zdravé populace, ale dokonce čisté rasy.

Mimochodem je zde jistá analogie s komunistickou cenzurou – byla povolena určitá díla prověřených autorů – podobně jako čistá rasa, jde tady o čisté nezávadné umění. Diktátor a jeho tým vědí, jaké umění je dobré a zdravé, a

jaké ne. Totéž platí o pohledu na lidi – právo na život má jen určitý typ člověka – bez postižení, tedy handicapu. Ostatní bohužel ne.

Zpětně je tedy možné hodnotit podle chování společnosti ke svým postiženým, o jakou společnost šlo. Pragmatickou, bezcitnou, zoufalou. A samozřejmě lze snadno hodnotit i současný stav společnosti. A právě zde cítím silnou souvislost s menšinovými uměleckými žánry. Je-li společnost eticky v pořádku, snaží se menšinám pomoci. Není zde řeč o finanční podpoře. Ta je až jakýmsi bonusem či zhmotněním zdravého smýšlení ve společnosti. Existuje množství příběhů o složitosti takto pomáhat, nebo jen veřejně vyslovit podporu něčemu menšinovému. Stejně problematické je tvrzení, že po nějaké době bojů a přetlačování se stává, že většina tedy přijme to, co není většinový názor, a může se stát opak – tedy že většina začne dokonce uctívat tento dříve nepopulární menšinový názor, třeba jen z pouhé touhy po změně. Původně menšinový směr se může stát směrem většinovým, módním, který se časem přežije, a vespod už stejně bublá další jiný menšinový směr, který se uchází o uznání. Důvodů pro přijetí názoru či jevu menšinového může být mnoho. Extrémní příklad uznání významné minority je vývoj postupného uznávání menšiny židovské. Antisemitismus ještě v počátku minulého století patřil dokonce k dobrému tónu většinové společnosti. Vybavuji si vyprávění mého dědečka, který si z dětství pamatoval na postoj svých rodičů k Židům na malém městě. Bylo prý normální nic si s nimi nezačínat – že jsou údajně jiní, živí se lichvou a jedí divná jídla. S vývojem událostí a snad nečistého svědomí je dnes sebemenší projev nenávisi k židovské komunitě nepřijatelný.

„...Dále je naším velkým úsilím napomoci akceptovatelnosti této sociální skupiny jako rovnocenných partnerů ve veřejnosti města a jejich integraci do přirozeného sociálního prostředí. Přispět k jejich socializaci prostřednictvím tvořivé činnosti. Život v sociálním zařízení může z jistého pohledu znamenat „izolaci“, čímž je pak člověk s postižením ochuzován o podněty a informace z okolního světa a jeho socializace je zpomalena nebo zcela znemožněna. A právě socializace je proces, který každého jedince se společností, okolním

*světem propojuje. Oni sami si možnost setkání s ostatními díky divadlu plně uvědomují...*⁸

Je dobře, že se konečně i na půdě DAMU vytvořila kolem Vladimíra Nováka skupina mladých spolupracovníků, kteří se zabývají prací s lidmi s různými typy postižení. Tímto se snad i oficiálně stává praktická divadelní tvorba nástrojem při hledání jinak obtížné komunikaci s lidmi s jinakostí.

Samozřejmě až taková míra odporu k menšinovým uměleckým žánrům tady není, myslím to jako extrémní příměr. I když představa takových uměleckých ghett není úplně lichá. Sám jsem občas účinkoval s divadlem na vyhraněných alternativních akcích. Umělci tzv. hlavních proudů i běžní občané by se na takovou akci snad i báli vstoupit.

Je otázkou, nakolik je taková vyhraněnost chtěná a záměrná, snad i s úmyslem vzdorovitě odpudit právě takové „měšťácké“ publikum. Cítím to jako projev vzdoru, demonstraci svobody, síly uspořádat si akci tak, jak to daná komunita cítí. Leckdy jde o neobvyklou aktivitu, demonstraci svobodného ducha, projev čisté radosti. Někdy bývá smyslem takových extrémních akcí i touha po společenském uznání nebo minimálně touha po normálním respektu tvořit tak, jak si přejeme.

5. Praxe

5.1 Úvaha o vývoji a zrání jak témat formálních, tak obsahových

Když pozoruji děti při hře, jsem stále fascinovaný jejich svobodou, jakým způsobem používají hračky a předměty. Ještě lepší je sledovat jejich hraní divadla, předem nepoučeny, hrají tak, jak si myslí, že by mělo vypadat hraní divadla, a přitom já jako poučený divák sleduji pravé přirozené svobodné jevištní projevy. Bezohlednost k divákovi je odzbrojující. Samozřejmě dětem

⁸ NOVÁK, V. Objevování vnitřní krajiny. In *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2013, s. 25.

se vše odpustí, navíc nejde o ambici předvádět hry většímu počtu diváků. Ačkoli proč ne? Při pohledu na nejprogresivnější alternativní projekty si říkám, že všichni klopotně hledají právě tuto bezbřehou svobodu na jevišti, ale nedaří se jim ji nalézt.

Myslím, že důležitý je pocit dítěte, které je zároveň hercem a zároveň divákem. Myslím tím teď pocit při hraní si s hračkou. Zároveň uvádí děj do pohybu a ve stejnou chvíli se dívá a těší se z děje právě vzniklého. Tento kouzelný okamžik se přenáší i na hraní divadla například v rodinném kruhu, kdy se děti chtějí pokusit zahrát ostatním, ale zároveň jsou ještě stále ponořeni do světa herce i diváka zároveň.

Dětská hra – jedna z operací alchymického umění. Konkrétně Koagulace, tedy Srážení.

Tato fáze je přirovnávána k Dětské hře, při níž si děti hrají tak, že to, co původně leželo nahoře, nyní leží dole.⁹

Lidská hra je radostně laděná produkce imaginárního světa hry, je to podivuhodná radost ze „zdání“. Hra je vždy také charakterizována momentem znázorňování, momentem smyslovosti; a je v každém okamžiku proměnná: přináší „ulehčení života“, způsobuje dočasné, jen pozemské uvolnění, takřka vykoupení z tíže a tlaků naší existence. Unáší nás z faktického stavu, ze zajetí v nesnázích a v útisku, poskytuje nám štěstí fantazie, když můžeme prolétnout možnostmi, jež zůstávají bez trýzně skutečné volby. V aktu hry dospívá člověk ke dvěma extrémům, jak být. Jednou může být hra zažita jako vrchol lidské suverenity; člověk se pak těší z takřka neohraničené tvorby, tvoří produktivně a bez zábran, protože neprodukuje v prostoru reálné skutečnosti. Hráč se cítí být „pánem“ svých imaginárních produktů – hraní se stává výjimečností, poněvadž málo omezenou možností lidské svobody. A ve skutečnosti také vládne ve hře do velké míry element svobody. Avšak zůstává nesnadnou otázkou, zda může být povaha hry chápána zásadně a výlučně z existenční moci svobody – nebo zda se také ve hře ukazují a působí i zcela jiné základy našeho života. Skutečně také ve hře nacházíme protikladný extrém vůči svobodě, totiž někdy až únik z reálné skutečnosti světa, který

⁹ TRISMOSIN, S. *Splendor solis aneb sluneční záře*. 1.vyd. Praha: Trigon, 1994, s.70.

může dospět až k vytržení, až k okouzlení, až k propadnutí démonii masky. Hra v sobě může skrývat jasný apollinský moment svobodné svébytnosti, ale také temný dionýský moment panického zřeknutí se sebe sama.¹⁰

Vzpomínám si i na vlastní zkušenost z těchto her, jak jsem si vytvořil jakousi bublinu svého světa, kde se změnila barva, prostor, čas, různé technické nedokonalosti hraček byly podružné, síla imaginace vše pozdvihla. Samozřejmě jsem toužil po dokonalých hračkách z časopisů, které měly v mých očích dokonalé možnosti. Ty ale byly určitě též nereálné, v tu chvíli při listování časopisem pouze vysněné. Ale tyto nedokonalosti okamžitě zmizely hned po začátku hry, naopak jsem rád využíval ulámaných součástek, někdy jako poničené události v rámci příběhu, což dodalo dramatičnosti a pravdivosti vymyšlenému příběhu, ale nebyl problém na tyto nevýhody zapomenout a velkoryse je přehlédnout a použít hračku jako plnohodnotnou.

Vzpomínám si, jak mi bylo nepříjemné, když někdo do této mnou vytvořené bubliny nahlédl a díval se na intimní chvíli hry. Zastyděl jsem se a hned spadl řemen, barvy vybledly, počkal jsem, až narušitel odejde. Až po chvíli se vše vrátilo. To je důležité, myslím si totiž, že normální je respektovat či zachovat tuto intimitu, nepřenositelnou na kohokoli vně.

Snad jen na spoluhráče, v případě hrájí-li si dvě a více dětí. Ale i v tomto případě už určitá cenzura a ohledy znečišťují křehkost tvorby pro sebe sama. Netvrdím, že právě tato čistota je pravé divadlo, pravý prožitek. O to nejde. Tyto chvíle jsou stejně čisté jako modlitba. Hledět na osobu, která se právě modlí, je též nevhodné. Jde o upřímnost a průzračnost okamžiku, opatrně zakonzervovat tuto čistotu a s tou pracovat – chceme-li před ostatními členy rodiny nebo diváky. Jestliže je tam tato esence obsažená, je takovýto projev něčím fascinující, pravdivý a pro nás jako diváka dráždivý právě v tom, že jsme nahlédli do něčí intimity, což se nám podaří zřídka.

Dětská hra má v sobě klíč k projevu divadelnímu, odhlédneme-li od dalších významů, které v sobě tato veledůležitá činnost nese. Toto artikulování vlastních pocitů a zkušeností jsme si prožili všichni, postupné opouštění hry v zájmu dalších psychosociálních úkolů potkalo každého, ovšem v jiných stádiích

¹⁰ FINK, E. *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, s. 24-25.

dětství. Kupříkladu mě se hra držela dlouho, troufám si říct, že téměř do dospělosti.

Okamžik použití hry k pobavení ostatních je podstatný prvek. Tato touha po zábavnosti v některých případech umlčí tu křehkou esenci z bubliny samoty, ale někdy se tak nestane, a i v projevech pro obecnost je možné zahlédnout odlesky světa z bubliny, a právě tyto odlesky se stávají základními kameny budoucí takzvané osobitosti projevu.

5.2 Dětské hledání, pojmenování

Dále si vzpomínám, s jakou radostí jsem pozoroval, jak některá schémata fungují zaručeněji než jiná. Například jsem cítil, že si vychutnám situaci stejně s diváky, když dám jednotlivým fázím pohybu loutky čas. Tehdy jsem si to samozřejmě takto nepojmenoval, ale intuitivně jsem s tím pracoval a cítil zvláštní vzrušení, když jsem nějakou civilistní akci proložil umělými odrážkami – jemnými fázemi a okamžik pnutí v bezčasí těsně před dalším krokem nebo pointou byl omamný.

Po této racionální etapě svého dětského zkoumání komiky a předvádění přišlo období ostychu. Představa vystoupit před publikum a něco říci nebo předvést, byla najednou téměř nereálná. Snad to souviselo s běžnými pubertálními „sebepochybovačnými“ stavy, každopádně jsem získal velkou nejistotu. Ale kupodivu radost ze hry, i té dětsky intimní ještě neodešla, povýšila se ještě o záliby ryze klukovské – modelaření a kutilství. Neznám přesný impulz ke vstupu do amatérského loutkářského souboru, možná takováto činnost pro mě spojovala mé zájmy a vracela mi zpět ztracenou radost z hraní před publikem.

Nastal zajímavý proces: přetavil jsem své emoce do loutky a loutka vzbudila následně emoce u diváků. Zázrak. Spojení střípků mé zaujaté intimní dětské hry s hračkami-loutkami a radost z odezvy diváků. Důležitý je moment, že zaujatá hra s loutkou-hračkou nechyběla na jevišti. Myslím, že tento moment je pro mne důležitý dodnes, totiž chvíle niterné hry s předmětem nebo loutkou, navíc povýšeny dospělými tématy, tedy dospělý svět, vyprávěný

dětským čistým jazykem, je přesně to kouzlo, které udělá z banální hry mysteriózní chvíli.

To je zřejmě kořen autenticity, který tvůrci stále v současnosti hledají. Opravdové divadlo může být jakékoli, má-li tento čistý kořen. Nejlépe ve všech složkách inscenace. Přenést dětskou upřímnou radost do dospělosti a bezostyšně ji předložit divákovi, to je odzbrojující. Jakmile se ale začne pouze hrát, předvádět, že právě toto je ona čistá, dětská hra, je to projev mrtvý a falešný. A není potřeba velkého vzdělání, aby to divák rozpoznal. Zkrátka to cítí.

Často jsem hledal původ svého okouzlení „směšnými“ loutkami, které zdánlivě nic neumějí. Snažím se střežit si dětskou optiku, díky které bez obtíží vezmu do hry cokoli, protože promluvit, zahrát sebenáročnější part může opravdu jakákoli „paloutka“. Otázka je, zda moje zaujatá hra, která funguje a je plnohodnotná pro mne, je přenosná i dál na diváka. Zde nastupuje má divadelní zkušenost, a díky oddělenému vědomí či režijnímu oku se dívám na své hraní s loutkou zvenku a zhodnotím, do jaké míry je to srozumitelné tak, jak chci, aby to srozumitelné bylo.

Začal jsem se zabývat tím, zda naše intuitivní divadelní hledání a pojmenovávání je čteno, chápáno a prožíváno tak, jak jsme si jako soubor mysleli. Samozřejmě téměř nikdy nedošlo ke shodě. Dnes vím, a to i díky mladým tvůrcům, se kterými jsem se setkal nad jejich prací, že právě toto je nejtěžší – přiznat si, pochopit a respektovat. Svou zkušenost předávám dál, nabádám k tomu, že prostor je volný. Že jako tvůrci můžeme, kam chceme. Můžeme podřídít svému názoru a vidění charakter připravovaných projektů, ignorovat pointy, běžné nástroje spolupráce s hledištěm a bez kompromisu nechat diváka hledat. A také že existuje možnost, že se to tzv. „nepotká“. Mnohokrát jsem to sám zažil a není to nijak příjemné.

Setkal jsem se i s názorem, že je důležité, aby daná věc bavila tvůrce a jak to vnímá divák, je buď jedno, nebo pochopí-li to jinak, je to také vlastně dobré, možná ještě lepší. I když je mi tato cesta celkem blízka, i když chci dát prostor pro divákovu imaginaci nebo logiku, stejně si myslím, že je dobré pracovat tak, aby divák chápal, orientoval se. Aby se necítil zmatený.

Na druhou stranu stejně nepříjemné je, když cítím dobře, co tvůrci chtěli říci, ale nefunguje jim to, k divákům to prostě nedochází. Je jistá profesionální deformace, díky které cítím úplně jiné emoce, než bych měl. Ale to už se ocitám na poli přílišné subjektivity. Každopádně tvorba ve volném prostoru je sice riskantní, ale zato dobrodružná a nabízí velkou uměleckou svobodu.

5.3 Reflexe osobních divadelních zkušeností, motiv handicapu

Nezodpovězené otázky mne dovedly až ke studiu na Divadelní fakultě, tehdy ještě loutkoherecké. Má naivita z amatérského světa byla handicapem, se kterým jsem bojoval celé čtyři roky. Neumím rozpoznat, do jaké míry šlo o naivitu profesní nebo osobní, možná se obě navzájem podporovaly a násobily. Dětský přístup, jistá polopatičnost brala za své. Setkání s hlubšími tématy a hlavně složitějšími prostředky bylo náročné. Vzhlížel jsem k vybroušené poetice Divadla DRAK, herecký projev kombinoval civilní, cynický a řemeslně precizní styl. Zároveň jsem cítil právě onu dětskou zaujatost, která mimosmyslově okouzlovala diváky té doby. Tomu jsem rozuměl, ale temnější, složitější náznakovité mlhy, které na akademické půdě někteří spolužáci prožívali, byly příliš intelektuální, cítil jsem se nesvůj. Neuměl jsem si užít ten pocit svobodného prostoru pro své projekce, neuměl jsem obrazy nechat vstoupit do svého nitra. Chtěl jsem pouze rozumět.

Během studia jsem se setkal se zajímavým poznatkem. Občas, když v současné době vyučuji studenty divadelní nebo filmové školy, schválně je konfrontuji s oním poznatkem, který mne ve škole začal trápit. O čem budeme hrát? Nemyslím tím obsah hry, kterou právě zpracováváme. Mám na mysli to, co každého zvláště zajímá, co ho trápí, zkrátka jeho osobní téma, které se promítne do zahrané role, do pohledu na konkrétní látku, do nálady filmu.

Studenti, podobně jako já tehdy, obvykle vůbec neví, o čem mluvím. Uklidňuji je, že je to normální, že jsou v pořádku, ale vyzývám je k zamyšlení, protože ani já dnes nemám úplně jasno, co je mé téma.

Podobně jako je dobré umět zachovat onu dětskou zaujatost hrou při hře s loutkou nebo předmětem na jevišti, stejně dobré by bylo definovat si alespoň

náznak osobního tématu. Tématu, které se stane jakýmsi základem rukopisu. I když je tvůrce schopen stvořit pokaždé úplně odlišné dílo od těch předešlých, existuje esence, která všechna díla tohoto tvůrce spojuje. Stane se tak rozpoznatelným umělcem.

Pokusím se své téma zjednodušeně nastínit. Nejprve ale zreflektuji svou divadelní praxi, většinou režijní, ale s přihlédnutím k práci herecké – té vlastní i kolektivní, kdy jsou moji kolegové i mými partnery při zkoušení a posléze hraní.

Z Divadelní fakulty AMU jsem tedy odcházel s nabytým sebevědomým řemeslným, ale podlomeným sebevědomím tvůrčím. Na vině nebyla fakulta, ale já sám. Po školním autorském představení totiž vyvstalo více otázek než odpovědí, ačkoli výsledný tvar nebyl špatný. Paradoxně už tehdy obsahoval spoustu naznačených motivů, které jsem později dál rozvíjel a „doformuloval“. Tehdy to ovšem byly výkřiky na všechny strany, neartikulované, takové výhonky. Je například dojemné tehdejší nepochopení absurdních principů, které mám rád dodnes. Když jsme stavěli divadelní absurdní situaci, vůbec jsme nevytvořili podmínky, aby absurdita fungovala absurdně. Neexistovala žádná logická situace před tím, díky níž by divák ocenil nelogičnost následující – absurdní. Byla to typická ukázka podceňování diváka, práce s vědomím – to je přece jasné, to je srozumitelné, to nemusíme dál vysvětlovat. Čekala mě ještě dlouhá cesta k pochopení takových základních věcí.

5.4 První profesionální režijní pokusy

S mladickou drzostí jsem svou režijní cestu zahájil speciálním představením, dnes by se řeklo site-specific, v netradičním prostoru. V odsvěceném barokním kostele, který sloužil většinou varhanním koncertům. Odhlédnu-li od odvážného použití obřích loutek, animování obrovského prostoru skrze herce a velké plochy tkanin, pak nejzásadnějším momentem bylo použití živé hudby a zvuku. Práce s hallem, hutnou hmotou jednotlivých tónů byla nejen působivá, ale především dějotvorná. Tyto nehmotné prvky byly rovnocennou součástí inscenace. Naplnily prostor. Hmota nehmotného pojmenovala náladu, byla

vypravěčem a animátorem společně s námi. Navíc i reálné ruchy dřevěných holí, pokládaných na kamennou podlahu nebo otevření těžkých kovových vrat, to vše v patřičném čase, promlouvalo velmi silně.

Jedna chvilka byla obzvlášť silná: po otevření zmíněné brány proniklo do kostela zvenku světlo a v té chvíli toho roku začalo poprvé sněžit. A zimní ticho, když sněží, je slyšet. Pokud dostane patřičný čas. To byla první velká lekce: partnery byly i prostor, zvuk, ticho, náhoda.

Nastala doba experimentů v netradičních prostorách uvnitř i v plenéru. Vše bylo použitelné. Stejně jako bylo důležité nechat vstoupit náladu místa do sebe, prožít dané místo, vyslyšet jeho téma, vytvořit pak jeho vlastní jazyk, kterým měl promluvit. Stejně tak jsem později přistupoval k loutce, jejím možnostem a omezením. Možná takovým způsobem pracuje scénograf – totiž že takto stráví téma, text, náladu látky, a pak „vysloví“ konstrukci prostoru, která odpovídá té nehmotné substanci textu nebo námětu. Nikdy jsem ale takto nebyl schopen přemýšlet o režii. Byla to pro mne abstraktní dimenze. Jako režisér jsem spíš racionální, praktický, s ohledem na diváka vyprávím příběh co nejlogičtěji.

Příběh je samozřejmě nosičem, jakýmsi hostitelem, který publiku dopraví mé osobní poselství. Toto jsem cítil při realizaci pohádky pro děti na motivy textu Miloše Macourka. Ačkoli šlo o celkem banální příběh malého chlapce, jeho dědečka a zábavné housenky, byl to zároveň příběh samotáře, který si nemá s kým hrát, protože dědeček na něj nemá čas. A tak si vysní několik dalších dědečků. A housenka, která už potom není tak zábavná, pukne vzteky. Motiv samoty, určitého smutku byl stále přítomen i během veselých scén. Myslím, že dětské publikum tento motiv nevnímalo, dodával ale hlubší rozměr jinak bezuzdné legraci. Tento jemný kontrast byl tím motorem celého představení.

Dva první počiny, extrémně různorodé, mi daly nahlédnout do dalších komnat při hledání klíče k mému osobnímu tématu daného příběhu a vhodného jazyka k jeho vyjádření.

Další konkrétní lekce se mi dostalo při realizaci činoherní experimentální inscenace *Bukowski* (režie R. Beran, Západočeské divadlo v Chebu, 1993), na

motivы povídek Charlese Bukowského, básníka a prozaika písícího intimní příběhy ze svého života, expresivně, hrubě. Svět jeho příběhů i básní je špinavý, marný, bezvýhodný, ale při četbě čtenář zažívá intenzivní pocit, jakoby mu starý přítel vyprávěl své zážitky, většinou alkoholické, sexuální a násilnické. Vyprávění je tak upřímné, do všech detailů, bez kliček a přibarvení, že jde v podstatě o zpověď hrubiána, který nestojí o rozřešení, jen to musí vyjít ven. Důležitost tohoto svého druhu „vyměšování“ je přirozená a samozřejmá. Navíc během popisu banálních situací, většinou bez pointy a hlubšího smyslu, pocítí čtenář přítomnost poezie v její nejčistší formě. Blýská se na pozadí všech těch výkalů, špíny a potu jasně a svou čistotou okouzlí mocnou silou.

Takovouto předlohu, o jejíž divadelnosti mnozí pochybovali, jsme si troufli s přáteli činoherci realizovat. Součástí scénografie bylo použití technických lávek nad jevištěm, včetně provaziště a pracovního osvětlení. Diváci seděli také na jevišti, v komorní dekoraci se odehrávala část děje, který se postupně přesouval výš a výš, takže diváci se ocitli uprostřed hracího prostoru, protože lávky jim v podstatě obkružovaly hlavy. Intuitivně se nám podařilo ctít ducha předlohy, jelikož zkoušení probíhalo výhradně po nocích, kdy bylo jeviště volné, za podpory opojných nápojů, zároveň časový tlak byl smrtelný, vzhledem k možnostem divadelního provozu a zúčastněných herců. Prakticky tedy inscenace vznikla za týden nočních zkoušek. Později jsem si uvědomil, že vše, co jsme vzali do hry z objektivní nutnosti, se ukázalo jako ctění předlohy a celého tématu. Noc, alkohol, jednoduchost základní scénografie, nahatost technického zázemí, unavenost herců, vše bylo opravdové. Upřímné. Vše bylo bez kudrlinek a ornamentů, jen holé vyprávění v holých účelových prostorách.

Otázkou zůstává, do jaké míry se zhmotnila ona poezie, která je přítomna mezi řádky psané předlohy. Doufám, že tato „pátá esence“ byla v ovzduší a jaksi hrála sama mimo výkony herců. Sítila totiž společně s časem, tedy dobou trvání představení a násobena byla odzbrojující upřímností situací, do kterých se postavy dostávaly. Vykreslil se jakýsi neuchopitelný marný obraz světa lidí, kteří bojují o přežití s vlastními démony a ačkoli prohrávají, stále je přítomna naděje. Později jsem si tuto naději pojmenoval pokáním. Či jen vyslovením lítosti, které funguje magicky. Podobně jako na stránkách knih Ch.

Bukowského některá z postav vystrčí hlavu z bezbřehého hnoje a učiní politování, je to jak čistý paprsek světla ve tmě. Vypadá to možná jako formální bouda na čtenáře, ale jazyk a svět jeho knih je opravdový, že nemůže být řeč o jakémkoli druhu kalkulu nebo formálnosti.

A právě tyto momenty byly v inscenaci zpracovány abstraktními iluzivními obrazy, děj se na okamžik zastavil a z bezútešného konání zničehonic vykoukla lyrická křehká chvíle, obraz, který záhy opět zmizel v močálu dalšího děje. Toto bylo srozumitelné a silné nejen pro samotné účinkující, ale samozřejmě hlavně pro diváky. Později na motivy knih Ch. Bukowského napsal svou úspěšnou adaptaci pro Dejvické divadlo Petr Zelenka pod názvem *Příběhy obyčejného šílenství*.

S potěšením jsem jako divák i v této inscenaci zažíval podobné pocity, ale zde bylo akcentováno určité komické konání postav, což v našem zpracování chybělo. Chápu to jako vstřícné gesto směrem k divákovi, lépe řečeno s ohledem na jiná díla P. Zelenky jde o styl, kterému rozumím a který funguje. Na pozadí absurdně komických situací se velmi dobře a funkčně odráží marnost a tragika postav či činů. Mám rád takový jazyk a vážím si těch, kteří ho umí používat. Není lehké se na této hraně pohybovat. Petr Zelenka je zručný mistr v tomto oboru.

V souvislosti s mým tématem – určitá nevýhoda či práce s handicapem – se mi zdá tento faktor přínosný. Překonávání handicapů jen prověří opravdovost úmyslu, je určitým sítem – postoupí jen zapálení a odhodlaní a navíc tento element donutí tvůrce improvizovat a prověřovat téma dále z jiných úhlů. Počáteční ideální představa projde tavnou praktického světa a když je myšlenka silná, obstojí. Jsem s jakýmsi druhem omezení zvyklý pracovat vždy. Snad jen jednou jsem měl ideální podmínky k práci, neviděl jsem žádné protivenství a výsledek byl rozpačitý. Jako kdyby překážky byly součástí opravdového tvůrčího procesu. Někdy mám pocit, že mi svým způsobem rozšiřuje vědomí. Přinutí mne pracovat se silami a nástroji, které by mě vůbec nenapadly, kdybych pracoval v ideálních podmínkách. Samozřejmě záleží na osobním ustrojení tvůrce. Nejde o univerzální klíč k postupu.

5.5 Buchty a loutky

Další významný rozměr znevýhodněného stylu práce je nepřítomnost technického zázemí v naší divadelní skupině. Jsem členem divadla Buchty a loutky. Nedisponujeme žádnou dílnou na výrobu loutek a dekorací. Vše vzniká živelně a improvizovaně. Až na jisté výjimky – a právě když jsme měli dekoraci včetně loutek vyrobenou na klíč, něco na naší obvyklé tvůrčí cestě chybělo. Tato formální dokonalost nám vyrazila cosi z rukou a výsledek působil bezzubě.

Účast při výrobě, dotek a ovlivnění detailu, spíš povětšinou technického, se projeví silnější vnitřní účastí na celku, osobní podíl je intenzivnější. Opět to neplatí obecně, ale v případě naší práce jde o velice důležitý moment. Zmiňuji to jen pro inspiraci, možná někdo hledá cosi, co by dodalo určitému konání ještě další rozměr. Právě toto je ono. Zdánlivý handicap může být zásadním tvůrčím podílem. Důležité je ještě zmínit, že aktivně se podílet na výrobě by měl chtít zúčastněný přirozeně – nedobrovolnost je ke škodě výsledku.

5.5.1 Příběh ??? opravdového člověka, režie: M. Bečka, 1996

Nejmarkantnějším příkladem těchto domněnek je inscenace *Příběh ??? opravdového člověka* (obecně známá jako *Meresjev*) na motivy knihy sovětského spisovatele Borise Polevého *Příběh opravdového člověka*, v režii Marka Bečky. Tento titul byl za minulého režimu povinnou literaturou. Naše generace jej tedy zná, i kdyby knihu osobně nečetla. Ale myslím, že by se našel opravdu málokdo, kdo by ji nečetl. Byla součástí povinné četby na základních i středních školách. Navíc školy pořádaly povinné návštěvy kin, kde se v rámci výuky tento příběh promítal. Dobrodružný příběh sovětského pilota, který je sestřelen německým protivníkem, ztroskotá kdesi hluboko v lesích a ačkoli vážně zraněn – obě nohy zpřelámané, doplazuje se několik kilometrů zimní krajinou k záchraně. Později jsou mu obě nohy amputovány, ale on se naučí nejen chodit a tančit na dřevěných protézách, ale dokonce usedne zpět do kokpitu, je schopen létat a dál bojovat s fašisty.

V rámci vyrovnání se s propagandistickými podtexty, které nám ležely na srdci, jsme se nedlouho po sametové revoluci rozhodli zpracovat právě příběh letce Maresjeva – v knize jemně upravené jméno na Meresjev. Vše vznikalo živelně a spontánně. Režie, výroba rekvizit, loutek, hudby. Zde jsem si oblíbil používání silně poškozených starých loutek na jevišti, včetně jejich „zranění“ a tedy výrazných omezení. V pohybu, ovladatelnosti, ve výrazu.

Použití těchto loutkových trosek jako plnohodnotných loutek, tedy herců, mne naplňovalo pocitem svobody a jistoty, že lze vyprávět bezpochyby jakýkoli příběh prakticky s čímkoli v ruce. Neexistovala žádná cenzura, žádné ohledy ve smyslu „vždyť tohle nejde s touhle loutkou zahrát“. Vše bylo možné. A stejně tak, jako lidé s handicapem nemají rádi jakýkoli náznak soucitu, ani tyto loutky nevyslaly směrem k nám jakýkoli náznak toho, že to nedokážou. Dokázaly, cokoli jsme vymysleli. Toto iniciační zkoušení a experimentování s tímto přístupem nasměrovalo mé další přemýšlení o nutnosti dokonalé funkčnosti loutek a vůbec všech jevištních komponentů při tvorbě divadelního tvaru. Začal jsem tehdy nahlížet každou další realizaci touto optikou. Meresjev, jako inscenace, byl snůškou nedokonalostí na všech frontách. Kromě herecké – zde muselo existovat celkem přesné sehrání zúčastněných loutkoherců. Cítili jsme toto pnutí všichni, ale uvědomil jsem si jej až s odstupem několika let. Myslel jsem, že právě všeobecný punkový přístup je to fascinující a omamný. Že stačí být uvolněný, přesvědčivý a vše samo funguje. Ale není tomu tak. I slavné punkové kapely, které neuměle hrály na nástroje a jejich texty byly neohrabané, disponovaly něčím – jednou složkou, která byla silná, absolutně řemeslně zvládnutá.

Při práci na tomto textu a nad jednou konkrétní scénou z této přelomové inscenace jsem si pojmenoval, jak chci přistupovat k příběhu tety Járy. Letec Meresjev stojí před svým havarovaným letounem, je rád, že vůbec přežil a rozhodne se, že vyhledá pomoc. Chce se rozejít, ale nohy zůstanou stát na zemi, zatímco on padne bez nohou od kolen dolů do sněhu. Nohy samotné udělají ještě pár kroků a padnou též do sněhu. Tragická událost, předvedená naivní loutkou, cynicky přetažená do absurdní polohy. Spojení těchto součástí je mi velmi blízké. Dotkl jsem se šému, díky kterému je pro mne cokoli

zahrané loutkou tímto způsobem živé. A takto chci přistupovat i k příběhu, který je součástí této práce.

Jak už jsem zmínil, má teta jako malá holčička měla tohoto válečného hrdinu před očima jako skutečný vzor. Byl pro ni ztělesněním možnosti zvládnout nemožné úkoly. Přelazit velkou vzdálenost vlastními silami, překonat sama sebe. Být k sobě tvrdá a dokázat vyhrát, ačkoli tomu nikdo nevěří.

Druhým hrdinou, který jí pomáhal přežít toto těžké období v ústavech pro tělesně postižené děti, byl Ježíš Kristus. Její dětsky čistá víra, každodenní kontakt v modlitbách, jí posilovaly ducha, Meresjev tělo. Malebná dvojice akčních hrdinů, kteří k sobě snad nemohou mít dál, v tomto příběhu ale tvoří vnitřní svět malé, devítileté holčičky. Doslova ruku v ruce ji přenesou nejtěžším obdobím jejího života a myslím, že ji provází dodnes.

Jára se v tomto okamžiku stává znakem zdecimovaného Československa válkou a čerstvým komunistickým režimem.

5.5.2 *Urbild*, režie: R. Beran, 1998

Okouzlen formálními možnostmi loutkového divadla, obohaceného filmovými postupy, napsal jsem původní scénář k další inscenaci. Inspirace Váchalovým *Krvavým románem*, různými magickými pseudopříběhy, akčními filmy s touto tematikou, dala vzniknout titulu *Urbild*.

Urbild, jako hlavní hrdina klasické cesty za štěstím, respektive za sebepoznáním, jakožto praobraz hrdiny univerzálního. Opojení klipovými postupy, rychlé střihy scén, neustálé shazování klasických dějových klišé – to byl klíč k postupům, které se v královské míře podařilo přenést na multikukátkové loutkové jeviště. Vznik inscenace byl procesem v duchu kolektivní spolupráce od začátku až do konce.

Osobní vklad každého ze zúčastněných byl maximální, odpovídalo tomu i nasazení během reprízování. Inscenaci charakterizovala, tedy už od počátku jako oslavu povadlých béčkových uměleckých děl, akcentovaná nedokonalost v námětu – schematičnost, neumělost, hraná patetičnost. Z této chtěné

nedokonalosti ovšem vyrostla dokonalost jiná – souhra, tempo, neuvěřitelné množství předmětů, střídajících se v rychlém sledu i střihu. Do dokonalosti dotažený nápad s filmovými postupy. Nejen střihy, ale i použití celku, polodetailu, detailu v rámci jedné scény působí překvapivě a zároveň naivně, v každém případě svěže. Jako by se do zatuchlých divadelních schémat vnesl čerstvý vítr digitálních efektů. Zde začíná okouzlení filmovými a animačními postupy, postupné včleňování do těch klasicky divadelních, až po „sprosté“ projektování hraných scén nad loutky, kvůli lepšímu nahlédnutí do jejich perspektivy. Ale o tom později. Vstup do vnitřních stavebních kamenů filmové řeči bylo v loutkářském světě objevem kolumbovským. Opojná byla opět ona demontovaná nedokonalost, jakýsi obnažený podvod filmových postupů. Použití těchto postupů v sobě neslo paradox – v divadelní optice působily obnažené filmové triky neohrabaně, dokonce směšně, ovšem právě svým použitím v divadelním prostředí, tím spíš loutkovém, zde byla přítomna jistá dokonalost. Dokonalost nápadu, překvapení, elegantní funkčnosti tohoto analogového triku v archaickém světě divadelních kulis. Fascinující bylo i sledování způsobu vyprávění, s jakou lehkostí a samozřejmostí šlo opustit situaci a vrátit se k ní o několik střihů dál, se stejnou samozřejmostí, jako na plátnech kin.

5.5.3 Rocky IX, režie: R. Beran, 2004

Podobným způsobem vyprávění co do použití filmových postupů byla další inscenace, tentokrát podle filmu *Rocky*. Zde už je intuitivní hledání nahrazeno racionální poučenou zkušeností. Pohrávání si téměř cynicky s jazykem filmu, drzé popření již zvládnutých postupů, správně „chlapácký“ koncept i ve vnitřní konstrukci díla. Ovšem téma, kterému toto mužné ušklíbnutí sloužilo, je stejně úsměvné, jako toto chlapáctví samo. Hra na chlapy, kteří jsou svým způsobem hrdinové, svým způsobem směšní, se v celkovém dojmu stává komickou už svou podstatou. Ale v závěru je, stejně jako u dobrého sentimentálního trháku, hrdinům vše odpuštěno a dojetí z dojemného je opravdové. Tento experiment s filmovými nástrahami, nalíčenými na naše emoce, překvapivě zafungoval. Ačkoli je vše kaširované, patos je opakovaně akcentovaný tak, aby byl ještě patetičtější, vše ale s nadhledem a úsměvem na rtu.

V současném divadle vzniklo několik divadelních tvarů se sportovní tematikou a estetikou, další rozměr kultu těla, vnesený do svatostánku kultu ducha, tedy divadla, funguje nepatříčně a dráždivě, což jsou ovšem dobré občerstvující hodnoty. Samozřejmě v chrámu umění se též obdivujeme tělesnosti, ovšem tělesnosti obohacené oduševnělostí. Sportovní chrámy oslavují především tělo. Tedy sílu, bojovnost a vůli. Což jsou též vlastnosti v podstatě duševní, méně už duchovní. Když ale vtrhne opocená síla na prkna divadla, či do kukátka loutkového, začne poměrování duchovních emocionálních vibrací s vibracemi zvířecími, což jsou základní síly uvnitř každé lidské bytosti. Je tedy přínosné sledovat na sobě či v sobě pochody, které se dějí. Zda sv. Jiří bodne draka nebo si padnou kolem krku, či drak pohltní svatého Jiřího i s kopím.

Samozřejmě nejde o to, kdo zvítězí. Pokud nejde o zápas uvnitř nás samotných, rádi sledujeme vítězství ducha nad hmotou, tedy zvířetem, tedy drakem. Tak to má přece být. Sport tedy ustupuje umění, emoce vytanou na povrch a dojatý pohled na pěkného svalovce je správný.

Ještě bych rád zmínil jeden zajímavý rozměr inscenace *Rocky IX*. Použité loutky skutečně nejsou vzorem dokonalosti fyzické. Odhlédnu-li od různých druhů panenek a hraček, epizodních rolí, hlavní postavy jsou neohrabané, jednoduše řezané loutky. Onen sportovní rozměr je jim dodán spíš jejich používáním. Zachází se s nimi opravdu hrubě, v některých scénách záměrně až velmi hrubě, třísky doslova lítají. Tedy takovým způsobem vstupuje na jeviště zvíře-sportovec. Ne fyziognomií, ale použitím a zacházením. I toto překročení hranice úcty k loutce jako bytosti je vnímáno velmi emotivně, někdy i negativně, k mému překvapení. K mému potěšení však ještě stále funguje bezvýhradné přijetí loutek, jako jevištních postav, ačkoli jejich pohyb vskutku není dokonalý a iluzivní. Ruce a nohy jim plandají, špatné navázání jim udává špatnou koordinaci pohybu, jde tedy o výsostnou stylizaci – loutek s postižením. Jejich postižení je zjevné, není bráno jako vtip, jako zesměšňující faktor. Naopak si diváci rychle zvyknou, že takto se postavy prostě pohybují, čtou jejich rozkomíhaný špatný pohyb samozřejmě a až posléze snad někomu dochází, že špatné navázání má důvod v neustálém trhání vodících nití v rámci soubojů. Rychlé navázání, rychlé hojení těchto loutkových ran má pak za následek tento typ pohybu.

5.5.4 Tibet – tajemství červené krabičky, režie: R. Beran, 2006

Jistým úkrokem stranou byla inscenace na motivy knihy Petra Síse *Tibet – Tajemství červené krabičky*. Výpravná, bohatě ilustrovaná kniha, popisující skutečný příběh chlapce, Petra Síse, jeho otce a kolegů filmařů, kteří byli vysláni v 50. letech do Číny vyučovat na místní filmovou školu filmovému řemeslu. Skutečnost byla taková, že byli vysláni dokumentovat stavbu dálnice z Pekingu do Tibetu. Během práce se stalo neštěstí, během něhož se čeští filmaři ztratili v pustině tibetských hor. Jen zázrakem přežili a na závěr cesty se setkali s mladým Dalajlamou. Kniha je psána z pohledu chlapce, kterému jeho otec daruje červenou krabičku, která ukrývá deník z této strastiplné cesty po kouzelných místech Tibetu. Petr Sís doplnil deníkové záznamy svého otce o subjektivní pohled malého chlapce, který čeká doma na svého tátu.

Dva pohledy, dva druhy stesku. Dojemný a hlavně skutečný příběh se skutečným.

Od počátku bylo jasné, že v tomto případě opustím již osvědčené postupy filmového jazyka a půjde o experiment v jiném smyslu. Zvolil jsem jiné tempo vyprávění, jiný jazyk, jinou poetiku. Navíc Buchty a loutky, zavedené spíše jako záruka zábavy, vyprávěly dojemný, lyrický příběh. Pro diváky nečekané. Vtipné, sarkastické pasáže jsme sice do inscenace včlenili, ale působily záměrně jako pěst na oko. Většina obrazů neměla ambici sledování děje, byla pouze náladotvorná. Divák na tento způsob práce mohl a také nemusel přistoupit. Naštěstí se ještě nestalo, že by nepřistoupil. Inscenace je sugestivním sledem komplikovanějších ponorů do barev, prostoru a zvuku. Její dobrodružnost tkví v tom, že příběh je velmi prostý, na cestě Tibetem se sice otci přihodilo několik nepochopitelných příhod, ale byly to příhody s minimálním textem. Bylo třeba stvořit původní jazyk znaků, které by se v čase proměňovaly a tvořily nové asociační řetězce. Nedá se říci, že by děj nesly pouze asociace. Kód *Tibetu* je stále v hlubším a hlubším ponoru do vlastního nitra, až k samému dnu. Pomocí čtyř živlů, čtyř barev se divák společně s animátory loutek a loutkami očišťuje, až sestoupí k temnotě a nicotě, kde sedí v lotosovém květu chlapec Dalajlama a zároveň malý synek svého otce, který neodpovídá. Jen existuje. Otec dojde k uvědomění si

skutečnosti v objetí nicoty, což je důstojný závěr nedobrovolné procházky hornatým Tibetem. Zobrazit takovýto vnitřní proces nebyl úkol jednoduchý.

Tato inscenace se vymyká mé předchozí divadelní tvorbě a zároveň je mým snad nejnitternějším počinem. Dlouho jsem snil o abstraktním jevištním vyjádření. Nevznikl konkrétní divadelní tvar, spíš výtvarná instalace v pohybu.

Přemýšlím-li o *Tibetu* v souvislosti s tématem handicapu, připadá mi inscenace samotná tak znevýhodněná vůči většinovým divadelním tvarům, že se stává absolutním zkonkretizováním mého výzkumu. Je tak jiná, stojí mimo většinové divadelní tvary, získává funkci symbolu inscenace s handicapem. Její handicap se nakonec projevil jako velká výhoda, přednost, její jinakost ji odlišila od ostatních, naštěstí v pozitivním slova smyslu. Nelze ale přistupovat k tvorbě s takovým záměrem – buďme jiní, buďme s handicapem a jinakost, výjimečnost je zaručena. Ani takto to naštěstí nefunguje.

5.5.5 Lynch, režie: R. Beran, 2009

Po napínavé cestě Tibetem má další režijní práce spočívala v prověřování videoprojekce užití na loutkovém jevišti. Nešlo jen o promítání z projektoru, ale i o živé jevištní dění, který bylo realizováno na malém loutkovém jevišti na projekční ploše v těsné blízkosti kukátka. Nebyl to žádný převratný nápad, současné technologie toto umožňují. Přál jsem si divákovi přiblížit důležitý detail, který neměl šanci vidět už z páté řady. Zajímavým zjištěním však bylo, že takovýto postup není efektivní, protože jakákoli projekce má takovou moc, že strhne veškerou diváckou pozornost a nikdo nesleduje, co se reálně děje na jevišti.

Právě tohoto momentu jsem využil v inscenaci *Lynch*, kde jsme diváka vyslali po stopách sledování reálného děje na jevišti pomocí projekce. Jenže po chvíli divák zjistil, že se na jevišti sice odehrává divadelní situace, kterou právě sleduje i díky projekci, ale také to, že se děje rozpojily – a živě se děje jedna věc, ale v projekci se v malém detailu liší od reálu. Tento drobný posun fungoval silně nepříjemně a divák už ztratil půdu pod nohama. Náročnost provedení byla v nutnosti přesné hry hráčů při současné souhře s technikem,

který online kombinoval živé snímání pomocí kamer na jevišti, s předem předtočenými sekvencemi, velmi podobnými s reálnými. Předtočená sekvence byla natočena ve stejném světle, se stejným rozmístěním kamer, ale o jednu postavu navíc, než bylo v reálu. Přesnost se ale vyplatila a efekt byl fascinující. Sice se po pár vteřinách poučený divák patrně dovtípil, „jak to inscenátoři udělali“, ale k poetice zmíněné předlohy – tedy montáži různých motivů z filmů Davida Lynche – toto přesně patřilo. Došlo tedy k povýšení použití filmových postupů v loutkovém divadle, až k použití filmové techniky naživo při produkci samotné. Snad i s použitím divadelních postupů v těch filmových.

Těžištěm práce na této inscenaci nebylo jen v technických kouzlech, ale především ve zkoumání postupů samotného mistra režie Lynche. Jakožto virtuóz atmosféry, kterou vytvoří pomocí banálních záběrů reality v kombinaci s hudbou, ale hlavně v kontextu s předešlou situací či zápletkou, vykvétá labyrint snových hyperrealistických nerealit, ve kterých se smí vše. Ale i sny mají svá pravidla...

Díky práci na této látce jsem se naučil používat projekci uvážlivě a s opatrností. Ne vždy slouží tak, jak se zdá a vezme si na svou stranu více, než je potřeba. Funguje jakýsi analogový rozměr těchto digitálních pomocníků. Tedy pokud se jim odebere jejich efektní, povrchní kouzlo a tvůrce je použije jako kterýkoli jiný nástroj, pak slouží produktivně. Uctívání a spoléhání se na magickou moc jejich technologie je mělké. Nejlepší trik ve filmu by divák neměl ani v nejmenším zachytit, a stejně tak přirozeně by mělo být používání těchto technologií v divadelní tvorbě.

5.5.6 *Pixy*, režie: R. Beran, 2010, DAMU Praha

S ročníkem absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla jsem nazkoušel inscenaci *Pixy*, na motivy stejnojmenného komiksu z roku 1993. Autorem předlohy je švédský kreslíř, malíř a scenárista Max Andersson. Zpočátku vytvářel krátké animované filmy, později na konci 80. let se začal věnovat komiksům. V současnosti žije a pracuje v Berlíně. Jeho drsný styl kresby i témat je mi blízký.

Ačkoli jednotlivá komiksová okénka vypadají neuměle a neučesaně, jde o záměrný rukopis, ne nepodobný alternativní větvi komiksové scény. Jde o komiksy buď tvůrců neškolených, kteří na stránkách komiksových časopisů prezentují své autobiografické příhody nebo školených, kteří se snaží záměrně, avšak uměle vytvářet neumělou autenticitu. Jde o jakýsi druh autentických dokumentů z běžného, leckdy banálního života, v některých případech o vypjatá dramata ze světa pubertálních dětí. Tito tvůrci, často těsně na hranici dospělosti, odhalují svá traumata či touhy, čím více syrově a autentičtěji, tím lépe. Autenticita se zde cení nade vše. Tento nový žánr je velmi populární ve Spojených státech amerických, Velké Británii a Francii, tradičních baštách kvalitního komiksu. Dalo by se říct, že jde o komiksové dokumenty, což už jako žánr slibuje mnohé. Samozřejmě se zde najde hodně nezdařených exhibicionistických pokusů, ale i velké množství kvalitních, jemných a cenných děl. Zde platí stoprocentně moje teorie o čistotě a radosti při tvorbě. Na druhou stranu minimální zručnost formální se jen vítá.

K čemu je radost a čistota, když je způsob vyprávění nesrozumitelný? V poslední době ale narůstá řada skálních fanoušků i těchto subžánrů, tedy komiksů porušujících veškerá pravidla.

Andersson je naproti tomu velmi zkušený tvůrce a především scénáristicky je *Pixy* bravurně vystavěn. Svět plný ožvlých, prázdných paneláků a věcí, kálejících peněz, krvelačných bankovek, zbožštěného automatu na hot dog... lidé jsou jen jakýmsi objektem konzumu, ti praví a správní lidé jsou jen klony původních, nedokonalých lidí.

Originální záměr používat ožvlé věci jako loutky jsme s tvůrci (herci) zavrhlí záhy. Bylo to první, co se nabízelo a nebyla to ta správná výzva. Dobrodružství začalo. Možná právě tento okamžik odmítnutí prvoplánového pojetí nás všechny spojil a začala kolektivní hra „dospělých dětí“. Nevadilo, že představení nebylo vlastně vůbec loutkové. Věci zde žily, lépe řečeno byly, loutky byly jen panáci, kteří toho moc neuměli a tím pádem ani nehráli. To vše záměrně, jakoby společný vzdor odolat tomu prvnímu, co se od předlohy očekává, navzdory ukončování školy, která měla studenty naučit oživit a rozehrát jakýkoli neživý předmět. Až během zkoušení jsem si uvědomil, že tento **dětský vzdor je mocná hnací síla k vymýšlení spontánních**

spikleneckých řešení. Tuto zkušenost jsem získal během četby komiksu *Pixy* a využil jsem ji v divadelním komunikačním médiu.

Najednou se nám všem uvolnily ruce a hercům žádný nápad nebyl dostatečně ztřeštěný, abychom si neužili toto vypořádání se s loutkářskými, školními i pubertálními konvencemi. Mým úkolem bylo pouze udržet tempo a srozumitelnost konání na jevišti. Spodní proud veškerých motivací hereckých a obrazových byl naprosto srozumitelný všem zúčastněným, výsledek nemohl nefungovat. Nejdříve měl očistný dopad na samotné účinkující (ve smyslu shrnutí všech zkušeností, mindráků, těžkostí z období studia) a v den premiéry bylo zřejmé, že i na publikum.

Za zmínku stojí i užití filmových, lépe řečeno televizních postupů na jevišti. Způsob herectví jako v televizním studiu – tedy skromné výrazové prostředky, akcent na povrchní vnitřní psychologii, mozaikovitost situací – při natáčení televizních inscenací není čas na zkoušení, pointování, časování situací, herectví bez emocí – pro mne srovnatelné s hraním loutkového divadla, v tomto případě však bez loutky. Herecká řemeslná výbava účinkujících byla výborná, takže několik loutkových výstupů bylo vnímáno jako bonus, něco navíc, co herci dokážou hravě oddělit od činoherních výstupů. Proporce tedy byly otočeny, mohlo se zdát, že činoherní kus byl obohacen o loutkové vstupy. Herecký projev loutkoherců je specifický, ale v tomto případě bylo vše trochu jinak.

5.6 Projekt *Loutky na pokračování*

V této části popíšu projekt čtyř volně na sebe navazujících inscenací v mé režii z roku 2011.

5.6.1 *Psycho Reloaded*

Poučen zkušeností s adaptacemi několika filmových předloh na divadelní prkna jsem přešel k realizaci většího projektu – uvedení série čtyř nových inscenací na motivy známých amerických filmů. Pustil jsem se do reflexe hororových titulů s důrazem na dobový vývoj tohoto žánru a technologií, které se právě v

hororech hojně užívají. Série začíná zástupcem let padesátých, následuje další dekáda, pak léta sedmdesátá a sérii uzavírá titul z osmdesátých let.

Padesátá léta jsou zajímavá svou opilstí z poválečné euforie, se silnou traumatickou příchutí ještě živých ran z válečných hrůz. Existuje dostatek titulů se zjevnými jmenovanými symptomy. Ale jde převážně o psychologická dramata s tíživou atmosférou, v některých případech i s nadějným závěrem. Hororového žánru se chopil tvůrce dnes už klasických titulů Alfred Hitchcock. Zástupce padesátých let byl tedy zjevný, konkrétně jeho pozdní dílo *Psycho* - i když černobílé, je formou precizní, vybroušený kus. Nebylo předmětem práce kopírovat nebo parodovat předlohu. Naopak, jednotlivé scény filmu sloužily se vši vážností jako záminky k novým divadelním souvislostem. Původní příběh Alfreda Hitchcocka tedy občas mizí v mlhách odboček, stále ale s pietou a úctou k této předloze. Jediný zlehčující moment je fakt, že celé hrůzné drama hrají loutky z rodinného loutkového divadla. Jednoduchý rozpor, který je místy dominantní, místy přirozený a nevnímátný, v celku absurdní. Důležitá je, stejně jako u filmu, celková atmosféra díla. Nostalgie za starými pořádky, kdy žena bývala křehkou ženou a muž mocným ochráncem, zároveň už s motivy nových zítřků, zosobněných narušenou osobností zmateného snílka, brutálního, chladnokrevného vraha v jedné postavě. Vykloubená doba už o sobě dává vědět.

5.6.2 *Barbarella Reloaded*

Zástupce filmové tvorby šedesátých let je *Barbarella*. Královna galaxie. Nejde o horor v pravém slova smyslu. Tato adaptace kvalitního francouzského komiksu z padesátých let je přehlídkou braku, ve kterém se zmítají omamné látky, volný sex a kosmické experimenty. *Barbarella* je prvotřídní kosmická pilotka, která má za úkol najít ztraceného padoucha mezigalaktického formátu a bude-li třeba, může ho i zlikvidovat. Její pouť vesmírem se mění na vyměňování protislužeb – aby dostala informaci, kde by mohl padouch být, nabízí většinou bezelstně své dokonalé tělo.

A ve finální scéně její půvab a dovednosti přemohou zloducha, čímž se jí podaří úkol splnit. Film je slabý, ale v některých ohledech dokonalý. Svou

zaujatostí tělem hlavní postavy, slepou vírou v tuto sílu až dětsky naivní. Zmiňovaná dokonalost se zračí v přebujelých kaširovaných kulisách, simulujících fantastické interiéry příbytků na jiných planetách. Tato chatrná jistota a sebedůvěra je fascinující. Hraničí až s troufalostí. S více jak čtyřicetiletým odstupem lze vysledovat, jak tehdy moderní pojetí zestárlo. Navíc to bylo v době rozkvětu filmové tvorby, v době italské, francouzské i československé nové vlny.

V kinematografii té doby je možné sledovat opět jakési rozdvojení, které je obsaženo již v zárodku jakéhokoli lidského konání. Jakmile se pojmenuje jedna silná jednotící linka takového konání, někde uvnitř začne klíčit zárodek opačný, zárodek pochybnosti, možná přirozený cenzor, ten, který hlídá objektivitu a pravdivost.

Jestliže hlavní fronta přebují do duté formálnosti, je už připraven v pozadí tento opozitor, který sílí a roste a připravuje se na svou chvíli. Připomíná mi to systém politický, se svým systémem dvou silných superstran, které si v cyklech předávají vládu nad zemí. V kinematografii šedesátých let byl tento stav patrný. Vznikala odvážná díla se silným akcentem na civilnost, s velkým důrazem na obsah, sdělení se podřídilo vše. Pravdivost a syrovost z takových snímků čiší. Naproti tomu vznikalo množství filmů lehčího žánru, jednoduchých příběhů, které ale zkoumaly vizuální stránku výsledného obrazu, začaly se objevovat první speciální efekty.

To byl prostor pro loutky a modely, které tehdy byly efektní. Z dnešního pohledu většinou ale vypadají lacině a směšně. Existují výjimky, které už tehdy s touto „papundeklovostí“ záměrně pracovaly. Film *Barbarella* je klasickým zástupcem této slepé víry v efekty. Ve své době snad působily silně. Mám ale dojem, že musely už na premiéře vypadat neohrabaně. Tato neohrabanost se stala stavebním základem i při realizaci naší inscenace. Jakési dohánění chtěného efektu neohrabanými prostředky, záměrně inscenované pouze dvěma herci, kteří taktak stíhají vše, co mají. Jednoduché řešení při aranžování scén, prvoplánové svícení, to vše sloužilo „dětskému“ přístupu k dospělému tématu, i když to je zde zastoupeno pouze jemnou erotikou. Téma samotné je opět dětsky ploché. Nejde o nic menšího, než o záchranu lidstva zlikvidováním zloducha, který se chce zmocnit nadvlády nad galaxií. Během

realizace této inscenace jsme se zabývali otázkou, co tvůrce nejen té doby, ale i dnes, vede ke smrtelně vážnému řešení, jak zachránit galaxii, jak ovládnout vesmír a podobně.

Jde patrně o dětské sny tvůrců, pohybovat se v těchto světech reálně, jakoby se to opravdu mohlo stát. Na druhou stranu respektuji jejich upřímné snahy řešit tyto vážné a pro někoho skutečně bytostné otázky. Většinou ale sci-fi látky slouží jen jako atraktivní kulisa banálních lidských problémů. Je přece jen zajímavější řešit partnerský trojúhelník někde hluboko ve vesmíru, než v panelákovém bytě na malém městě. Snad.

Právě to je případ *Barbareilly*, která by se mohla odehrávat v jedné ulici jednoho města. Galaxie ale nabízela množství roztodivných materiálů povrchových, pohybovaly se zde divné bytosti a hlavní představitelka mohla mít na každou scénu jiný kosmický kostým.

Během realizace jsme tedy smrtelně vážně řešili problémy dané příběhem, což se samozřejmě stalo hlavním zdrojem komického vyznívání všeho, co se na jevišti dělo.

Tato samočinnost byla překvapující, v porovnání s filmem, kde snad právě díky opulentní výpravě budící respekt, divák stále pochyboval, jestli tohle tvůrci opravdu myslí vážně. Právě tato pochybnost je hlavním handicapem filmu. Inscenace s loutkami se mohla sebevíc snažit o vážné poselství, efekt byl o to komičtější.

5.6.3 Čelisti Reloaded

S tímto poučením jsme už přistoupili k další inscenaci podle filmové předlohy, tentokrát na motivy filmu Stevena Spielberga *Čelisti*. Pojal jsem scénář k filmu důsledně jako text lidových loutkářů pro divadlo s loutkami. Rozdělil jsem děj na několik dějství, která byla dál rozdělena na jednotlivé výstupy. Výstupy mohly být hrány pomocí loutek nebo živými herci podle toho, jak to vyžadovala konkrétní divadelní a dramatická situace.

Strukturování celého příběhu přineslo překvapivý klid do koncepce inscenace, na které se všichni inscenátoři rádi shodli. Komický prvek nefungoval samovolně, jako v předchozí *Barbarelle*, ale cíleně, vypracovaně. Filmová předloha kladla důraz na atmosféru, plíživý strach přítomný v každé situaci. Tento druh atmosféry se buduje s loutkami těžko a nejsem si úplně jist, zda jsou toho vůbec loutky schopny. Vždy je zde přítomna jistá stylizace daná loutkou. Odstup je tedy velký a divák jen těžko uvěří vážnosti či strašidelnosti děje. Toto byl klíč k jisté komičnosti. Budovat tísnivou atmosféru blížícího se monstra v moři, toť byl úkol pro loutku. Akcentování této neohrabanosti, tohoto zjevného handicapu, všem zřejmého, se tedy stalo zdrojem absurdních situací. Dále bylo nutné dopsat jednu postavu do scénáře filmového, a to kvůli podpoře loutkového jazyka představení. To korespondovalo s analogií postupů lidových loutkářů – v těchto představeních postavy nekonečně dlouho rozmlouvají a špílcují, a lidové loutkáři dobře věděli, že toto umí nejlépe marionety. Tedy nová připsaná postava se stala dalším pilířem v konstrukci stavby komiky inscenace *Čelisti Reloaded*.

Dalším silným pilířem divadelní verze se stala katarze, která ve filmu nebyla příliš přítomna. Na konci příběhu jsme se dozvěděli překvapivé informace o minulosti žraloka. Když došlo k jeho zabití, nejen že divák cítil určitý vztah k tomuto netvorovi, znal jeho minulost, ale ocenil i nevyhnutelnost jeho smrti, skrze kterou dojdou dvě hlavní postavy pravého štěstí.

I tento motiv tedy podporoval schéma postupů klasických loutkových her.

Formálně jsme použili osvědčený systém dvojkukátka pro loutky, což umožnilo rychlejší střih scén, simulace filmového střihu byla lepší a dovolila přejít doslova od kompozice celku na kompozici detailu – například obličejů některé z postav. Tento systém loutkám „sluší“ a záměrné, občasné porušení tohoto postupu je občerstvující a divákovi připomene, že sedí přece jen v divadle, kde je možné leccos jiného než v kině. Navíc podpoří-li se tato nadsázka filmovým ruchem – autentickým z daného filmu, či naschvál neumělého, účinek je téměř zaručen.

Spielbergův film, který vzbuzuje hrůzu, je však i po letech stále kvalitní. I když je jeho žraločí netvor viditelně obří loutkou, napětí je vystavěno filmovou řečí

tak čistě, že funguje i po desítkách let. Způsob zpracování filmu loutkami je podobný dobám, kdy lidoví loutkáři vytvořili na motivy Goethova Fausta hru *Johannes doktor Faust*. V této souvislosti se i v našich *Čelistech* objevilo hned několik postav Kašpárků. Stejně jako vystupuje Kašpárek v loutkovém zpracování *Fausta*, i my jsme ho měli potřebu do příběhu zakomponovat.

5.6.4 Moucha Reloaded

Posledním titulem cyklu čtyř inscenací, inspirovaných filmovou předlohou, je *Moucha*. Konkrétně na motivy filmu z roku 1986, natočeným režisérem Davidem Cronenbergem.

Existuje ještě jeden stejnojmenný film z roku 1952, který je navzdory naivnější podobě proměněného vědce mnohem kvalitnější, obohacený především o vnitřní život postav, o čas, během kterého jednotlivé postavy sdílejí své pocity... To vše vedoucí k tragickému konci se silným dopadem. Projevuje se celková naivita, ale ta je, myslím, dána dobovým způsobem vyprávění. Ačkoli s postupem doby bych spíše řekl, že nejde tak docela o naivitu, ale naopak o jakýsi „čistý jazyk“, který v konfrontaci se současnými trendy, návyky a hlavně v porovnání s množstvím jiných děl, působí poněkud naivně. Tato čistota, ke které se občas vrátí některý současný tvůrce, působí dnes občerstvujícím dojmem. Je tedy otázka, zda tehdy umělci vědomě pracovali s těmito „čistotnými“ prostředky nebo dnes působí nostalgie a cítíme stesk po starých, poctivých kusech. Filmová řeč padesátých let je výjimečná, a to nejsem nostalgický.

V poválečné kinematografii se skrze kameru tvůrce přiblížili svým postavám velmi těsně. Jemné nahlédnutí do intimních zákoutí jejich duší, hledání hlubokých zdrojů, motivací – snad po otřesech způsobených válkou, se chtěli podívat do zrcadla co nejjasněji. Proto ten klid, ten čas na zkoumání pohledů, gest, hledání mapy lidské duše. Nešlo možná o odpověď, kde se v člověku berou věci, které jsme nedávno za války zažili, ale pouze o zkoumání těchto bytostí, zachycení jejich pohnutek a odstínů. Je na každém divákovi, co v těch kterých gestech uvidí.

Ve filmu *Moucha* z padesátých let se míhají právě tyto motivy, s vědeckými pokusy to příliš nesouvisí, to je zde jen dobrá kulisa ke zkoumání zákoutí lidské zvědavosti. Snad i trošku komická maska muší hlavy je zde pouze čistým znakem, kterému je možné se smát, zároveň je možné brát ho jako masku, která hovoří svou řečí a nic víc. Nemá ambici děsit, hrát si na pravdivou realistickou zvětšeninu muší hlavy. Jde o symbol. V tomto je tento poválečný film mnohem dál než naše předloha z osmdesátých let. Zde se režisér soustředil na popis proměny člověka v „mouchočlověka“, pokud možno co nejrealističtěji, lépe řečeno, co nejnechutněji. Otázkou je, zda se na tomto posunu dá dokumentovat posun trendů celé kinematografie... Nemám řešení, dovolím si jen pár zamyšlení, osobních, kterými jsme si prošli během příprav inscenace.

Zajímalo by mne, jestli za dalších čtyřicet či padesát let se nám budou zdát filmy ze současnosti esteticky „čisté“. A ty moderní povadlé, zbytečně efektní, se budou zdát povrchní. V dnešní době jsme už dvacet pět let vzdáleni od premiéry *Mouchy* v osmdesátých letech. Existují filmy s hlubším vzkazem, komornější i realističtější, co se týče popisů nechutných proměn nebo násilností. Je to dané i kvantitou.

V současné době máme na výběr. Existují tendence, kde se prezentuje co nejvíce krve, sexu hraničícího s pornografií, vypjatých násilných scén, stejně jako tendence umírněné, diváka šetřící, které výše uvedené filmové „ne/libosti“ neukazují, vypjatých momentů dosahují jinými prostředky. Jaksi vnitřními. Každá tendence, každý jazyk, má své příznivce. Obávám se, že ten první je masový, ten druhý klubový. Není to dobře ani špatně. Jen tento jev opět odkazuje k mým úvahám v této práci – totiž že jedno bez druhého by těžko existovalo. Vážím si tvrdohlavých tvůrců, kteří nevyslyší hlas trhu a nejdou mu takzvaně naproti. Nezatrácuji však ani tvůrce šťavnatých trháků. Představím-li si sebe ve věku nedospělém, kdy by v kinech bylo k vidění pouhé umírněné, tajemné hluboké drama, jak velice bych snil o pořádném nářezu, s nepřetržitým potokem věrně vypadající krve!

A snad tento pubertální pocit jsme chtěli s kolegy oživit a užít si tuhle vlastně dětskou radost. Radost z toho, že už nejsem dítě, stojím ve dveřích dospělosti

a teď těm dospělým řeknu, že: „jsem tu a klidně vám ukážu něco fakt nechutného...“.

S radostí jsme rozebírali jednotlivé lepkavé triky filmu *Moucha* a čím dál víc jsme ztráceli souznění s tvůrci. Možná chtěl režisér dokázat všem těm dospělým tvůrcům, že už je mezi nimi a umí ukázat něco opravdu odporného, a že se jim zvedne žaludek z těch několika slizkých triků. Ve své době se to podařilo, dodnes má množství skálních fanoušků. Jde určitě o jeden z nejnechutnějších filmů. Postupně se formální nechutnost vytrácela, svou dobu šokujících ohavností máme za sebou, užili jsme si ji dostatečně. V této době jsme blíž „hnusu“ skrytému, rafinovanému, zakódovanému. Není v tom nic pokryteckého.

Mě osobně víc zajímá rozklad skrytý než nahý. Proměnu, o kterou ve filmu jde, jsme hledali v různých projevech – viditelných i neviditelných. Kupodivu tento postup byl zábavnější, skýtající více záludností a překvapení. Postupně se toto objevování a měnění úhlu pohledu stalo základním přístupem k této látce. Vznikla mozaika několika do sebe propletených mikropříběhů, které nějakým, někdy velmi skrytým způsobem souvisí s proměnou. Ústřední příběh vědce a jeho milé postupně pohltní ostatní drobné odbočky a vyjde najevo, že všechny zdánlivě nesmyslné příběhy souvisí spolu navzájem a slouží ústřední proměně vědce v mouchu.

Odehrálo se něco zajímavého. Oproti kontaktnímu, vlezlému, žaludek zvedajícímu filmu, vzniklo odtažitě, instantně-psychologické pseudodrama, svou vnitřní strukturou mnohem bližší filmu z padesátých let.

Série těchto čtyř inscenací provedla samovolně jakýsi kruh a uzavřela se do sebe. Ne formálně, ale vnitřně. Během zkoušení jsme prošli očistou – od opatrných uctivých poklon, přes ctění žánru, po cynický výsměch až k odtažení a nalezení si svého hojivého odstupu.

5.7 Reflexe projektu *Loutky na pokračování*

Velký počáteční handicap loutkového divadla posloužil jako tavící pec, ve které se tento vnitřní kolektivní proces udál. Prvotní matérie se zpočátku bránila a my jako tvůrci jsme jí neprošli, postupně se žárem naší jistoty a drzosti rozpadla. Potom jsme jí dali vědomě jinou podobu, abychom na závěr pokorně odhodili vnější obal, jakousi strusku, odložili jsme prvotní záměr bezostyšně si hrát s cizími motivy a přistoupili ke klidné, soustředěné práci, k ponoru do hlubin hmoty. Loutky a objekty nám posloužily jako průvodci na této cestě. Neumíme používat vlastních těl, to je naše znevýhodnění, pracujeme s objekty. V tomto případě ale loutky byly velkou předností. Unesou totiž tíhu symbolu, karikatury, objektu zkoumání, laboratorní myši, tíhu předmětu touhy i nenávisti.

Vlastně veškeré nevýhody jsme při realizaci vzali do hry, a ať už se jednalo o výrobu scény a loutek, psaní dialogů, to vše vznikalo spontánně – tedy včetně formálních nečistot. Tento styl práce je těžko přenositelný či obecně fungující. Znevýhodnění se zde stává chtěným výchozím bodem, stylotvorným prvkem. Překážkou, která motivuje.

Otázkou je, zda spontánní je zákonitě stylově nečisté? Cožpak právě spontánnost není právě tím čistým pramenem, nezatěžkaným racionálními schémata? Při procesu vymýšlení a zkoušení se řídím citem – zda právě realizovaná část splňuje mlhavý, nejasný pocit, který je pouze cítit, ne vidět. Když jako divák či čtenář vstřebávám představení, respektive knihu, to, co mi zůstává, je pocit. Něco prožívám během sledování děje na jevišti, v tu konkrétní chvíli, ale po shlédnutí celého představení začne mé vědomí zpracovávat celek a zcela podvědomě si buď přehrávám určité pasáže s optikou znalosti celku, anebo zůstane u kusých okamžiků, které mě pobavily přímo v divadle, což znamená, že šlo o zábavnou, ale ne příliš uchopenou věc. To, co ve mně vyvolává vzpomínání a vracení se do různých situací v myšlenkách, je právě celkový dojem, vzkaz, pocit, téma či jak to ještě nazvat. To, co zarezonovalo v mém vnitřním ústrojí emocionálním a podvědomém – a to je, myslím, stejná látka, která ožívá (v tom lepším případě) na zkouškách a při vymýšlení. To je ta mlhovina, která určuje celkový dojem, pocit, stopu, kterou si z divadla nebo z čtení knihy odnáším.

Mám rád úsloví, že vám toto představení nebo kniha „změní život“. Dřív jsem se tomu smál, ale dnes vím, že je to možné. A nesouvisí to s velikostí divadla, velikostí rozpočtu, jmény herců. A ani to neznamena, že divadlo vznikající v undergroundu, bez peněz, jen z čistého zápalu, je zárukou této nehmotné kvality. Jde o transcendentní kvalitu, která se naštěstí nedá předem nějak pojistit a zaručit. Aby kniha, obraz, divadelní představení obsahovalo tuto esenci, tuto vpravdě párou esenci, která se nás dotkne někde uvnitř a na dlouhou dobu, je dobré dávat prostor dětské hravosti a zaujatosti hračkou – v tomto případě předlohou, objektem zobrazování (při malbě obrazu).

Během své několikaleté divadelní praxe jsem si pohrál s různými „hračkami“. Sálhl jsem po líbivé, která se zdála být efektní, ale nedalo se s ní zahrát mnoho různých „her“. Byla příliš konkrétní a nešlo překročit její stín – její zaměření – předloha byla úzká a konkrétní. Jindy jsem sálhl po neotesané hračce, která možná ani nebyla určena na hraní. Tyto hračky se mi na nějakou dobu zalíbily.

Po překonání prvotního odporu, který vyzařovaly, se jejich možnosti otevíraly a byly zajímavější a zajímavější. Šlo většinou o nedivadelní texty nebo náměty, které vůbec nebyly k jevištnímu zpracování určeny. Mluvím zde o době devadesátých let, době experimentů a zkoušení nových postupů – speciálně v loutkovém divadle. Takové hračky byly tehdy opomíjené, na rozdíl ode dneška, kdy na stále sílící alternativní scéně jsou jako doma. Nedivadelní, nedramatické, dokumentární – to jsou hračky dneška. Rozumím zájmu jak tvůrců, tak diváků.

Občas jsem si i hračku půjčil – v případě filmových předloh, kdy už svůj vnitřní náboj mají daný, prověřený časem a na nás bylo najít další jiskru, skrytou v hračce. Což není vždy jisté.

Přirovnal jsem náměty k hračce záměrně, protože nejdůležitější při objevování oné kvintesence představení či jiného díla, je prožitek při hře – při realizaci. Věřím, že pokud tvůrce baví si s námětem hrát, kóduje se tím do díla ona hledaná esence, kterou je pak při reprízování vždy potřeba zhmotnit. Baví mne sledovat zaujaté dítě, které si hraje s hračkou. Protože ho to baví. Je tím pohlceno. A když takto vzniká dílo, nemůže dopadnout nezajímavě.

Velmi jednoduché a velmi složité. Mnohokrát jsem pocítil, že se snažím hrát si, snažím se, aby mne hraní si bavilo. Cítil jsem, že je to chtěné, nebo jsem dělal, že si hraji. Pokud takové pocity přijdou, jsou vidět i ve výsledku. To je dokonalost, která je univerzální, čitelná a citelná. Není zapotřebí být zkušený divák, vzdělaný čtenář.

Nemá to ani co dělat s profesionalitou či amatérismem. Zním množství amatérských kusů, které jsou strhující a množství profesionálních, formálně vynikajících tvarů, ale dokonale prázdných. A nedá se ani říct, že jestliže herce baví hrát, je to ono. Samozřejmě to je dobré, ale mluvím zde o jakémsi egregorovi celého tvaru. A tento egregor je kolektivním duchem, v tomto případě duchem představení. A to už není tak jednoduché. Můj osobní názor není univerzální návod na to, jak dělat dobré věci. Ale mou zkušeností je, že jestliže vznik díla provází čistá, naivní, dětská hravost, pocit, jaký jsme zažívali při hře s hračkou jako děti, nemůže být výsledek špatný. Mířím k tomu, že takový neuchopitelný, nehmotný vklad nemá co dělat s jakýmkoli handicapem. Jakékoli omezení je vnější. Tuto čistou radost nemůže nic omezit.

Ani pokud jde o formu mentálního handicapu. Lidé tvoří automatické kresby, automatické texty, možná i automatické divadlo, a ať už mají nebo nemají nějakým způsobem mentální postižení, na prožitek, který je možné zažít na takových produkcích, při sledování obrazu či četbě, to nemá žádný vliv. Ostatně síla obrazů tvůrců art brut nebo díla tvůrců hledajících vědomě tyto zdroje čisté tvorby hluboko v nich samých, vůbec nepodléhá času, módě. Spíš naopak.

5.8 Projekce v divadelních inscenacích

Bylo jen otázkou času, kdy použiji projekci, ať už živě promítaný obraz snímaný přímo na jevišti, nebo předtočený, použitý pro jakýsi ponor do jiného prostoru, než je pouhé loutkové jeviště. Zpočátku šlo o experiment, o absolventský koncert Michala Hladíka z katedry dirigování na HAMU v únoru roku 2012. *Suita Pulcinella* vznikla jako jednorázový projekt sestavený ze skladeb Sergeje Prokofjeva. Jednalo se o obrazový doprovod baletní *Suity Pulcinelly*. Dějovou linku celého baletu jsme znali, ale protože šlo o fragmenty

hudební, v obraze jsme tuto fragmentálnost podpořili a vytvořili jsme koláž z motivů, ale s novými překvapujícími kombinacemi. Patetické, symbolické obrazy střídaly crazy výstupy předmětů, potravin, které se v čase vracely a nabývaly postupně hlubších významů, až vše dospělo k finálnímu obrazu všeobecného veselí.

Protože projekce umožňuje zvětšení i velmi malých objektů či loutek na velké plátno, odehrávala se živá akce na opravdu malém prostoru. Snímána byla několika kamerami a živě stříhána přímo před očima diváků, navíc stříhací zařízení dovolovalo upravit odbavovaný obraz na plátno různými efekty. Například měnit barvy obrazu; kaleidoskopicky rozložit promítaný obraz; stroboskopicky upravit počet okýnek, přičemž šel nastavit jejich požadovaný počet, čímž vznikl dojem, že se předměty na jevišti pohybovaly animační technikou - jakýmsi trhavým, nepřirozeným, kontinuálním pohybem, což změnilo autentičnost pohybů a může vzniknout dojem předtočeného, odtažitého obrazu. Navíc lidské postavy kolem malého hracího prostoru, lehce nahrbené a soustředěné nad nasvíceným jevištěátkem, budily dojem chirurgů či vědců, konajících nejasnou, závažnou činnost. A tím, že bylo zacházeno s drobnými předměty, divák vzdal jakoukoli snahu sledovat manipulaci s předměty přímo na jevišti, ale dal přednost promítanému obrazu. Ukázalo se to jako výhodné, protože projekce, patrně díky své velké proporcii, strhávaly automaticky pozornost, a i kdyby bylo živé hraní na jevišti zajímavé, plátno vyhrávalo. Divák by zbytečně váhal a jeho pozornost by byla rozdvojená. V našem případě se tedy divák spokojil s kompozicí tichých manipulátorů s něčím jemu ne příliš viditelným, co souviselo s obrazem na plátně, a to bylo dobré rozložení sil.

Princip jednoznačného soustředění pozornosti na plátno se mi několikrát osvědčil co do efektu, ale časem jsem od používání projekcí upustil, protože jsem pociťoval během představení přerušování kontaktu a komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Publikum jakoby přepnulo na jiný druh vnímání, soustředilo se na promítané, což je spíše blízké tomu, co jako diváci zažíváme v biografu nebo při televiznímu sledování. Pasivní, jednosměrné.

Na absolventském koncertě tento způsob vnímání tolik nevadil, protože živá hudba prezentovaná živým filharmonickým souborem byla tak silná,

„zahustila“ celý prostor koncertního sálu, že pasivní sledování obrazu fungovalo ku prospěchu věci. A protože sluchový vjem byl opravdu intenzivní, výsledek nemohl být „pasivní“. Navíc pozornost diváka měla další vizuální vjem – živý orchestr. Zde tedy použití projekce bylo vhodným obohacím celkového obrazu. Zmíněnou pasivitu vnímání jsem zaznamenal při jiném použití projekce. V inscenaci *Lynch* divadla Buchty a loutky jsme během představení použili i projekci. Vzhledem k motivické předloze z filmů Davida Lynche, kde „není nic, jak se zdá být“, posloužila právě projekce této tezi. Zpočátku se během představení několikrát promítalo pouze to, co se odehrávalo na jevišti. Loutky jsme použili poměrně malé, mohlo se zdát, že to je ten důvod k použití projekce. Jakési vstřícné gesto divákovi. Ale v určité chvíli, kdy v rámci příběhu hlavní postava detektiva znejistí a ztratí půdu pod nohama, se projekce tak trochu pozměnila. Diváka jsme naučili brát projekci jako přiblížení děje. Dvěma kamerami jsme sledovali vybrané situace a promítali je na nevelké projekční plátno. Diváci tak měli možnost užít si detaily loutek, jejich výraz, a dalším rychlým stříhem zas vidět detail druhé jednající postavy. Ovšem ve zmiňované chvíli detektivova znejistění, kdy jsme opět projektovali živé hraní dvou postav na jevišti, se stalo něco neočekávaného. Během dialogu jedna z postav odešla, což jsme viděli i na plátně, ale za chvíli jsme tuto postavu viděli zase na plátně přicházet, ale na jevišti se tak nestalo. Dokonce tato neviditelná postava mluvila, detektiv ji neviděl, ale divák na plátně ano. Efektní trik, který absolutně opodstatnil použití projekce.

Příprava a přesnost zkoušení této divadelní situace byla náročná. Především jsme museli předtočit záběr, ve kterém loutka nastupuje na jeviště v projekci. Což znamenalo přesně domluvit pozice postav v dané situaci, dodržet stejné nasvícení z předtáčení, které pak při samotném představení dodržíme úplně stejně a pozici kamery, která bude při předtáčení snímat jeviště a při živém představení musí stát na stejném místě.

Natočili jsme tedy scénu se samotným policistou a tato sekvence se při reprízování pouštěla ze záznamu. V tu přesnou chvíli se zkrátka nahradila jedna z kamer na jevišti tímto záznamem. Velmi důležité pro fungování iluze bylo, aby policista seděl na stejném místě v reálné situaci a pak i v oné ze záznamu.

Dokonce loutkoherec musel kopírovat pohyby již předtočeného policisty. Když se podařilo vše technicky a herecky dodržet, iluze byla fascinující. Tato scéna fungovala výborně, ale během několika dalších scén, kde jsme projekci použili jako přibližovací nástroj, pozornost diváků okamžitě přeskočila na projektované a způsob vnímání se citelně změnil. Bohužel, po opětovném návratu do reálného dění na jevišti, po vypnutí projekce, trvalo ono přeskočení zpět do aktivního režimu vnímání mnohem déle.

Pověstný spadlý řemen se tedy podařilo shodit několikrát, ale několikrát se musel i nahazovat. Což celkovému dojmu nikterak neprospělo.

Nemá takováto divadelní projekce něco společného s iluzivním loutkovým divadlem? V kukátkovém divadle sledujeme pouze loutky a hlasy herců, jsme také odštěpeni od autentického hereckého projevu. Samozřejmě akce loutek je živá, loutky reagují na reakce diváků, ale to je přece možné i v této online projekci divadla. Určitá souvislost či analogie zde je, ale přece jen projekce, díky své nehmotné povaze, nám dává pocit, že propojení s herci není, reakce jsou spíše vnitřního charakteru a i způsob jednosměrného přijímání je více automatické. Na toto jsme zvyklí z kin, takže chvilku trvá, než si uvědomíme, že nesledujeme médium ze záznamu, ale živé, opravdu hrané; občas nějaká reakce proběhne, i když zřídka kdy. Naproti tomu u iluzivního loutkového divadla, sledujíc pouhé loutky, tedy neživé objekty, cítíme za nimi nebo nad nimi přítomnost herce lépe než u projekce a tedy i reakce jsou zcela spontánní.

Dalo by se tedy říct, že takováto projekce živé akce na jevišti je co do vnímání divákem něco mezi loutkovým divadlem a filmovou projekcí ze záznamu. Nebo ještě lépe – projektovaný obraz je pouhým odrazem skutečnosti, onen platonský odraz na stěně jeskyně. Velmi dobře si uvědomujeme, že živá, autentická činnost prováděná na jevišti, je to podstatné. I když je promítaný obraz kompozičně například bližší, tedy nám zpřístupňuje něco, co v reálu nevidíme, přesto je živá činnost primární.

Něco jiného je použití několika kamer, projektorů a projekčních pláten, vše souběžně v akci. V tomto případě ustupuje živě hraná akce do pozadí, kvantitativní převaha promítaného nehmotného obrazu naznačuje, že činnost

nazíraná z několika různých úhlů nám složí jakousi nadrealitu, mozaikovitě složenou, kde je již zajímavé a přitažlivé sledovat, jak tato činnost vypadá z několika pohledů v jeden okamžik. Zde se pouhá reálná činnost na jevišti stává druhým plánem.

S uspokojením tedy mohu prohlásit, že projekce na jevišti společně s živou akcí, je pro mne buď pouhým ornamentem, nebo v lepším případě, jde-li o funkční použití, o další formální komunikační kanál. Srovnatelný např. se stylizovaným pohybem, významným použitím světla, atp.

6. Práce ve filmu s loutkou v reálném čase

6.1 *Chcípáci*, režie: R. Beran, 63 min., 2006

Koncem devadesátých let jsem začal díky inscenaci *Urbild* studovat filmové postupy. Při přípravě inscenace jsme demontovali jednotlivé scény na malé části a podle jednoduchého klíče: co koresponduje se zamýšleným účinkem nejvíc, jsme použili velikost „záběru“. Tak se stalo, že jsme v rámci jednotlivých scén „stříhali“ a například během dialogu se prostředí a velikost kompozice několikrát změnila. Ačkoliv je to na jevišti poměrně složitá technická komplikace a hrozí zpomalení a rozdrobení dialogu, podařilo se to díky několika kukátkům vedle sebe (tzv. multiplexu), dobře secvičené souhře přestaveb a herecké akce. Výsledek byl efektní a funkční. Z celkem banální situace nejednou vznikla situace překvapivá a zábavná.

Snad díky této exkurzi do stříhové skladby, díky dlouhému rozebírání jednotlivých stříhů, zdůvodňování, proč právě tato velikost kompozice a proč by měla následovat právě ona, jsem si oblíbil řešení situací i tímto nedivadelním způsobem a dostal jsem chuť vyzkoušet si tyto postupy v tom pravém médiu. Tedy televizním nebo filmovém.

Připravovali jsme pohádku pro děti s výtvarnicí Barborou Čechovou, která sdílela podobný zájem, a vznikl společný nápad, pokusit se o takzvaný pilotní

díl budoucího seriálu. A protože tvorby pro děti bylo tehdy podle našeho názoru dost, rozhodli jsme se koncipovat seriál pro dospělé. Souviselo to s celkovou náladou ve společnosti, tehdy jsme s divadlem opravdu hodně jezdili, zájem dospělých o loutkové divadlo byl velký a z toho pramenil pocit, že by to možná šlo prosadit později dál.

Z vlastních prostředků jsme připravili scénář, loutky, dekorace. Příběh kombinoval v Čechách archetypální znak party kamarádů s hloupými nedějovými situacemi současných komiksů, tzv. stripů. Speciální druh komiksu, tří až čtyř okénkový minipříběh, kdy se ideálně kresba v každém okénku opakuje a mění se pouze text. Účinek byl překvapivě silný. Nešlo o parodii Čtyřlístku nebo Rychlých šípů, ale samozřejmě část inspirace a různé drobné odkazy zde byly.

Zkušenost z divadelního stříhu ale poněkud nefungovala. Při finálním stříhu hotového materiálu jsem si uvědomil dvě základní chyby. Za prvé jsem téměř všechny záběry aranžoval z jednoho čelního pohledu. Bral jsem to jako přirozený úhel pohledu, byl jsem na to zvyklý z divadelního kukátka. Ani mě nenapadlo, že kukátko divák vidí v kontextu s okolním prostředím, díky tomu se nepotřebuje orientovat, bere tuto konvenci automaticky. Naproti tomu: jestliže jsme odkázáni na rámeček obrazovky nebo projekční plátno, musíme toto prostředí lépe definovat. Myslel jsem si, že televizní obrazovka může být jakýmsi kukátkem. Že může být zajímavé pojímat obrazovku jako kukátko loutkového divadla. Samozřejmě to lze, ale je potřeba tuto stylizaci podpořit loutkovou kulisou, téměř nestříhat záběry, zkrátka při natáčení dbát na podřizování všech prostředků této iluzi.

Jestliže na obrazovce začne děj v realistické dekoraci, která svým způsobem simuluje reálný svět, přírodu, ulice atd., není možné vyprávění pouze z čelního pohledu. Známe tento způsob z několika Večerníčků hraných loutkami v reálném čase. Dekorace byla postavena v ploše, snad i kvůli snadnému přístupu loutek do dekorace, většinou se používali maňásci, pro svou rychlost a patrně pro absenci nepříjemných vodících nitek. Nitky nevypadají dobře v kameře, trhají obraz, což platilo v sedmdesátých a osmdesátých letech, protože kvalita rozlišení a řádkování televizních přijímačů nebyla vysoká, nitky pak vypadaly jako porucha přijímače.

Tedy i my jsme přejali snad instinktivně tento model a celý, krátký příběh se odehrál pouze z jednoho úhlu. Jen dva nadhledy porušily tuto monotónnost. Prostředí bylo sice několik, ale úhel pohledu a způsob snímání se neměnil. Vznikl tak dojem natočení divadelní loutkové scény s trochu bohatší dekorací.

Druhá chyba daná především mou nezkušeností byla, že podle pečlivě připraveného storyboardu jsme natočili různé pohledy na loutky, detaily, celky, ale vždy pouze jednu verzi těchto pohledů. To by bylo vlastně v pořádku, tímto způsobem se v podstatě natáčí celovečerní hrané filmy nebo časově náročné animované filmy.

Ale při stříhání materiálu jsem byl bezmocný. Střihač vlastně jen seřadil natočené obrázky za sebe a neměl nejmenší možnost něco zrychlit, zpomalit, nebyla možnost sáhnout do hrubého materiálu, kde by bylo možné najít pár sekund na překlenutí nebo prostřížení ne zrovna povedeného záběru.

Až při další práci jsem učinil pokus, zvolil jsem druhý extrém – takzvané televizní natáčení. V televizních ateliérech je kladen velký důraz na efektivitu a rychlost natáčení. Speciálně při pořadech určených pro děti. Natáčejí se tak dodnes různé seriály a sitcomy. Podstata je v tom, že hranou situaci snímají tři až pět kamer najednou, každá kamera snímá jinou kompozici obrazu – jedna celek, jedna detail první postavy, jedna detail druhé postavy, jedna polocelk obou postav. A v ideálním případě se všechny signály z těchto kamer sbíhají do režie, kde režisér

společně se střihačem stříhají v reálném čase. Takže po přehrání celé situace mají natočeno, sestříháno i ozvučeno (dialogy se nahrávají živě), později stačí dodat jen občas hudební motiv, ale to není potřeba, stačí na ilustraci změny prostředí. Velká časová úspora, velká efektivita.

Chybou tedy v našem případě bylo, že jsme nenatočili alespoň kompozici celku celé situace, abychom mohli prostříhy přibližovat detaily, makrodetaily apod. Tím se dá velmi pomoci tempu vyprávění.

Kamera, respektive střih divákovi napovídá, co je během situace důležité, co má sledovat. V divadle s loutkami je to podobné – která loutka se při mluvení

hýbe, ta jedná, ta je důležitá, tu bychom měli sledovat. Tímto způsobem divákovi také pomáháme v orientaci.

Pilotní díl tedy dopadl po profesní stránce velmi zdařile, ale tyto základní chyby zpomalily rychlost vyprávění, způsobily nepřítomnost temporytmu a celek byl pomalý, zdoluhavý a polopatický. Navzdory tomu jsem zůstal při chuti. Práce v ateliéru přináší jiné potěšení – práce je mnohem intimnější, soustředěnější. Sice postrádá zpětnou vazbu a první návaznost děje je možné pocítit až ve střížně, ale tak intenzivně prožít natáčenou scénu, s tím aby obsahovala co nejvíc zamýšlených informací – po herecké stránce, technické, obsahové atd., tvůrce na divadelní zkoušce neuskuteční.

Druhý pokus natáčení se stejnými postavkami, jakýsi druhý díl, jsem se odvážil realizovat přibližně po dvou letech. Formálně velice odlišný, záměrně neučesaný. Šlo o průzkum hranice, kam až sahá srozumitelnost, nerespektuje-li tvůrce určité scénické konvence. V tomto smyslu šlo prakticky o experiment. Kombinace loutek, hraček, přítomnost rukou v záběru, dekorace jen v náznaku, to vše znesnadňuje divákovi čtení příběhu. Výsledek nedopadl úplně jednoznačně. Můj záměr vyzkoušet si, co ještě funguje a co nikoli, však tento díl splnil.

Po prozkoumání formálních hranic jsem začal připravovat scénář k několikadílnému seriálu. Ve vlastní produkci divadla Buchty a loutky, společně s grantovou podporou Česko-německého fondu budoucnosti. Poučen limity, které má ovládání loutek zespodu, jsem zvolil klasické marionety, velikosti 20–25 cm, tzv. alšovky. U některých postav výtvarnice vyměnila hlavičky za současné typy, které sama navrhla a vyrobila. Vznikl tak mix stylů – staré loutky včetně hlav a kostýmů spolu s moderními kostýmy, současnými hlavami, hračky, předměty, to vše spolu v rámci určitých pravidel souznělo. Styl „skládkové“ estetiky je mi blízký, proto svět tohoto filmu je temný, použitý. Protože za kamerou stál profesionální kameraman, dobře se tato špína odrážela od čistých kompozic a svícení, myslím, že se tyto dvě složky výborně doplňovaly a povyšovaly se navzájem. Možná, že při realizaci tohoto filmu mne poprvé napadlo natáčet s loutkami v exteriéru, navíc příběh ne prvoplánově komický. Díky tomu, že většina loutek byla stará, s různými typy poškození, tedy znevýhodnění, začal jsem k tomuto handicapu přistupovat

tvůrčím způsobem. Přiznání zmíněných limitů vypadalo ve velkých detailech zároveň komicky a zároveň dojemně. Bylo patrné, jak se postavy snaží leccos udělat, předvést, zahrát a zkrátka – nejde to, nebo to musí jít nějak jinak. Tady někde je opravdový zárodek budoucího projektu *Jára* – filmu o malé holčičce s dětskou obrnou.

Tato groteskní bolavost gest a celkového projevu loutek mi připadá poutavá. Navíc podaří-li se v některých detailech hyperrealistická sekvence. Jestliže realistických scén je pomálu, jde o malebný ornament, který podpoří napětí a jazyk obrazu. Je-li tomu naopak, tedy snaží-li se režisér o realistické pohyby loutek vždy a v každé situaci, utopí se v simulování dokonalých pohybů, navíc si kladu otázku, proč to tedy nehrají živí herci?

Takové pokusy o realizmus loutky je podle mého názoru fádňí a nezajímavý. Je to opět ono iluzivní pro mne téměř iluzionistické zacházení s loutkou.

Ze své loutkoherecké praxe vím, že filmoví a reklamní režiséři, kteří přijdou do styku s loutkou v rámci natáčení, chtějí většinou realistické pohyby napodobující lidskou fyziognomii. I když se jedná o předměty a objekty, vždy je kladen velký důraz na tento druh nápodoby. Co se týče věcí, předmětů, je to v pořádku. Aby předmět mohl sám jednat, potřebujeme iluzi toho, že má pět smyslů, jako živá bytost. Když toto vidíme, tedy že například krabice vidí a slyší, může k něčemu přivonět, začínáme krabici vnímat jako živou bytost. Když se přidá náznak chůze nebo soustředěného přesného pohledu na nějaký objekt, pomáhá nám to uvěřit, že krabice například mluví. A obvykle něco nutně potřebuje – nejčastěji pak předmět reklamního spotu. Málokdy je možné vymyslet např. stylizovanou chůzi, podpořit „krabicovitost“ postavy otevíráním víka apod.

Ve zkratkovitém světě reklam tomu rozumím. Vše by mělo fungovat hned a přesně tak, jak má – vedlejší významy odvádějí pozornost, rozměňují čitelnost a na závěr nám může uniknout, na co že to byla reklama. Což by bylo nepřípustné.

Ale na větší ploše, navíc ne v reklamě, ale ve filmu nebo hudebním klipu, je prostor pro nadsázku a posun. Naopak volbu loutky nebo předmětu beru

významově, autor ví, proč zde má hrát loutka, a ne herec. Zde vzniká prostor na zdůvodnění takové stylizace, tím myslím předvedení předností a možností konkrétního stylizovaného prostředku.

Je dobré danou situaci podřídit právě těmto požadavkům a prezentovat loutku se všemi jejími výrazovými možnostmi. Není řeč o létání, stavění se na hlavu nebo nereálném natažení ruky. Mám na mysli smysluplné předvedení handicapu, jeho zdůvodnění a využití. Například: loutky a různí panáčci se většinou špatně pohybují na nohách. Chůze je většinou jejich kámen úrazu.

Složité skrývání ovládacích táhel, drátů, nití atd. přinutí realizátory buď k nehezkému kompromisu „pajdavé“, rádo by realistické chůze, nebo raději postava celou dobu sedí, hledí nebo mluví. Kdyby se ale handicap vzal do hry, postavila by se z něj součást charakteru, chápal bych užití takové bytosti a možná by vznikl i vtipný originální pohyb. Samozřejmě záleží na charakteru dané postavy, např. záporná, strach budící postava nemůže chodit přískoky nebo salty, může se ale výhružně sunout, šourat nebo nevyzpytatelně kutálet.

Tato konvence se ale těžko odbourává, diváci většinou raději obdivují co nejvěrnější nápodobu lidských pohybů, rádi žasnou, „jak to udělali“? Jde o mé osobní vnímání hry s loutkou, vůbec její použití. Dávám přednost větší nadsázce v přístupu, jak, co a proč hrát právě pomocí loutky.

Film *Chcípáci* měl premiéru na podzim v roce 2006, byl to nakonec film celovečerní, rozdělený do sedmi kapitol. Nebýt nedostatků ve scénáristické části, mohlo jít o úspěšný počín. Věrní diváci minoritních žánrů však cení i tento nedostatek jakožto součást tvůrčí svobody. Tento film je ale včetně nedostatků oním čistým pramenem, jehož síla vězí právě v této nedokonalosti.

Co se týká nabytí zkušeností během natáčení tohoto filmu, není lepší školy. Opět účast profesionálního kameramana zaručila správnost výsledného obrazu. Hlídat správné svícení, ostření, různé technické parametry, na to už je potřeba zkušeného profesionála se znalostí řemesla.

Celkové pojetí atmosféry, záběrování a hlavně způsob natočení přineslo velký posun oproti minulým pokusům. Vymysleli jsme jakýsi kompromis mezi přísným filmovým natáčením pouze po záběrech a mezi televizním pokrytím

celé situace z několika úhlů kamery a několika velikostí záběru. Za což mi poděkovali střihači, protože jim tento způsob snímání uvolnil ruce a dokonce jsme ještě ve střížně mohli upravovat smysl a rytmus scén, protože takzvaně bylo kam sáhnout. Množství natočeného materiálu bylo 1 : 15, tedy na jednu hodinu čistého filmu bylo natočeno přes patnáct hodin materiálu hrubého.

Interiéry i exteriéry byly natočeny v ateliéru, díky malým loutkám se celé natáčení vešlo do malé zkušebny, včetně světel a techniky.

Poučen z minulých krátkých filmů s loutkami jsem se vyvaroval dekorací a situací v ploše, tedy aranžování jako v divadle pouze na jednu – diváckou stranu. Užítí protipohledů a například subjektivních pohledů (pohled jakoby očima jednající postavy) okamžitě fungovalo. Už se nejednalo o záznam loutkového představení, ale jazyk se stal filmovým.

Loutka samozřejmě unese simulovat svět reálného lidského konání. Navíc tak od své přirozenosti činí s nadhledem. Myslím to tak, že jestliže si představíme civilní dialog dvou živých herců, nasnímaný klasickým postupem – střídání portrétů, polocelku, dvojportrétu, detailu například rukou...a nyní si představíme úplně totožnou stříhovou a kompoziční skladbu, ovšem místo herců použijeme loutky... Něco nesedí, něco je obnažené. Mám dojem, že naplno zazní schematické záběrování, toporné hraní herců, kteří vlastně hrají podobně jako loutky – v tomto konkrétním případě. Dramatický intimní dialog se přesně takto snímá již velice dlouho a jedná se o svým způsobem refrén klasických vztahových filmů.

Naproti tomu loutky zahrají překvapivě dobře i složité úkoly. Především jde-li o výtvarnou kompozici obrazu, kde se dbá na promyšlenou stavbu záběru. Pak je loutka jeho výbornou součástí, na první pohled zastupuje dokonale živého herce, dá-li se však do pohybu, vše je najednou karikaturou, což lze použít jako nadsázku či například jako vážný kontrast k tragické situaci. Tato základní dvojsečnost, lépe řečeno dvousečnost, je velmi výhodná a rád s ní pracuji. Proto preferuji loutky, kdybych spolupracoval s živými herci, myslím, že bych po nich vyžadoval právě zmíněnou dvousečnost a topornost. Takové použití herců je známé u finského režiséra Aki Kaurismäkiho. Jeho filmy jsou mi z tohoto důvodu velmi blízké.

6.2 *Kuky se vrací*, režie: J. Svěrák, 95 min., 2010

Chtěl bych zreflektovat konkrétní zkušenost s nedokonalými i dokonalými loutkami, co se technologie týče, ve filmu *Kuky se vrací*.

Loutky zde byly opravdu velmi pohybově omezené, na můj vkus dokonce ideálně. Odhlédnu-li od scénáře, jednotlivé akce s loutkami byly technicky náročné nejen samy o sobě, ale i způsob vodění byl často extrémní. Slovo nekonformní je slabé. Zakomponování obrazu většinou probíhalo bez loutek. Ty se dosadily až poté. Našla se ideální pozice a až nakonec se řešila pozice vodičů. Režie vždy zdůrazňovala, že v tuto chvíli je nutné naporoučet si požadavky, co je potřeba upravit pro náš loutkovodičský komfort. Ale ve většině případů to vyžadovalo takové úsilí a tolik času, že to stejně nebylo reálné.

Nastala tedy debata, jestli se pokusíme i za těchto podmínek zadání naplnit, a dobrodružství začalo. Stát na jedné noze, těžiště tělesné váhy mít značně vychýlené, ruku nataženou na maximum, tělo prohnuté, aby nevadilo kameře. To byla startovní pozice pro hraní s loutkou, často s úkolem zahrát poměrně komplikovaný psychologický pochod. Samozřejmě existují postprodukční řešení – úprava pomocí počítače, ale stavovská čest, láska ke starému řemeslu, ušetření nemalých peněz z napjatého rozpočtu, to jsou důvody riskantních kousků. Vždyť jakých zázraků byli tvůrci schopni např. ve filmech Karla Zemana? Veškeré triky pouze tzv. „v kameře“. Žádné postprodukční dodělávání. Jistě jsou tyto triky dnes komické, ale stále si říkám, jak tohle tenkrát udělali?! Dnes je odpověď snadná – vše je upraveno v počítačové postprodukci.

Toto je velmi dobrý příklad: Zemanova obrazová nedokonalost se snoubí s technickým zázrakem své doby, spoluvytváří příchuť, atmosféru celku. A proti tomu obraz technicky bez vad, který je bez chuti a zápachu ve filmu *Kuky se vrací*. Úžas „jak tohle udělali“, (ačkoli vím, že v počítači), mi připadá na umělecký a emocionální zážitek málo.

Vracím se k základnímu tématu své práce. Začíná se pomalu definovat klíč k vizuálu loutek a vůbec klíč k obrazovému pojetí budoucího filmu. Svět postav s postižením představují loutky špatně pohyblivé, naproti tomu postavy zdravé

jsou řešeny dokonalou kostrou, umožňující mnohé, ale tím pádem jsou postavy rozevláté, nervní, neklidné. Reálný svět kolem, válečné a poválečné politické obrazy, popsané dětsky naivně, barvotiskově, mylně. Tento rozpor mi připadá nosný a rád bych na něm pracoval dál. Hrůzu popisovat jako v dětských knížkách o zlém černokněžníkovi, ačkoli jde téměř o dokumentární záznam historických událostí. Naopak smutné postavy dětí s různými osudy zpracovat neobratnými, téměř zohavenými panáčky.

S vyvíjejícím se dějem by se ale přístup diváka k postavám proměnil. Z technicky vybroušených postav by se staly nudní panáci, z neohrabaných bytostí hlavní hybatelé příběhu, poslové emocionálních vzruchů.

6.3 Normalizační loutka, režie: R. Beran, 42 min., 2013

Tento film vznikl pro mne ne úplně klasickým způsobem. Jednalo se v dobrém slova smyslu o práci na zakázku. Impulz vyšel z organizace Člověk v tísni, tedy její sekce Jeden svět na školách. Tato úctyhodná společnost mapuje a zaznamenává zločiny komunistického režimu u nás, kontaktuje dosud žijící oběti tohoto režimu. Zpracovává jejich příběhy bezpráví, většinou je různým způsobem publikuje nebo se stávají součástí přednášek na školách. Zde se na druhém stupni základních škol a na středních školách studenti setkávají se zločiny komunistického režimu díky konkrétním lidským příběhům. Dostali jsme nabídku zrealizovat příběh z období normalizace, díky němuž by se studenti dozvěděli, v lepším případě by porozuměli, co toto slovo znamená, a jak se cítil student podobně starý, jako jsou právě teď oni. Tedy na půdorysu konkrétní reálné postavy, jejího narození v roce 1970, docházky do školky, školy, i školy vysoké, jsme rozehráli několik situací, které jsme na vlastní kůži zažili. Navíc film obsahuje dvě uzlová interaktivní místa, kde se studenti při sledování přímo ve třídě mohou rozhodnout, zda vstoupit do pionýra a do SSM (Socialistický svaz mládeže). Film je totiž promítán na školách v rámci výuky, je přítomen učitel nebo lektor, který zároveň film komentuje a diskutuje se studenty o tom, jak by se například zachovali oni, kdyby k takovému okamžiku, kdy se musejí rozhodnout, došlo. Stopáž filmu byla tedy daná délkou vyučovací hodiny.

Technologie loutek a snímání obrazu byla podobná jako u filmu *Chcípáci*. Tedy malé marionetky, původní stará dřevěná těla, na něž vznikly originální hlavičky. Dekorace byly převážně řešeny jako černobílé prospekty, viditelné kulisy, podobné, jaké se používaly v té době při natáčení televizních inscenací.

Děj byl obohacen dokumentárními záběry podle toho, v jakém období dětství se hlavní postava nacházela. Například při branné výchově ve školách si děti omotávaly boty a ruce igelitovými pytlíky, oblékly se do pláštěnek, navlékly si plynové masky a šly na krátkou procházku. Tak vypadal nácvik obrany proti výbuchu jaderné zbraně. Loutkové řešení vypadalo tak, že jsme loutky dětí ve třídě omotali igelitovými pytlíky, což samo o sobě vypadalo nepravděpodobně. Ale následoval dokumentární záběr na skutečné děti v pláštěnkách s pytlíky na nohách a v plynových maskách, jak jdou na hřiště. Tento dobový záběr nebyl nadsázkou, ale holou skutečností, při jejímž sledování zároveň nejprve mrazilo, a pak vzbudilo úsměv na tváři. V závěru filmu je pojmenováno, že největší tragédií tohoto režimu, tedy zvláště v době normalizace, bylo naleptání charakterů obyčejných lidí, jejich rezignace, zešednutí. Největším zločinem už nebyla represe, ale výchova lidí ke stádnosti, neschopnosti rozhodnout se na základě vlastních pocitů a názorů. Vše, co přišlo shora, museli přijmout.

K podpoření tohoto poselství filmu přispělo i to, jak se s použitými loutkami zacházelo. Například s postavou, která poslušně vstoupila do pionýra, se zacházelo jako v rukavičkách, ohleduplně se před kamerou převlékla do pionýrského kroje, naproti tomu loutka dívky, která odmítla vstoupit, se stala nástrojem pro násilné pokusy o navlečení do stejnokroje, následovalo násilné přichycování a montování pionýrského odznaku na tělíčko loutky. Tyto sugestivní sekvence nefungovaly jako realistické jednání určité postavy, ale dával se tím najevo způsob zacházení s lidmi v té době.

Díky tomuto projektu jsem nabyl jistoty, že s loutkami lze vyprávět příběh nejen zábavný, ale zároveň dramatický. Přičemž není nutné spoléhat se pouze na situační způsob vyprávění. Loutky unesou metaforický jazyk velmi dobře, jak známe z filmů Jana Švankmajera.

Právě pro svůj velký handicap složitě ovladatelnosti před kamerou, lépe řečeno díky své omezené ovladatelnosti před kamerou, jsou výrazové prostředky loutky velmi okleštěné. A právě to je prostor pro použití jiného jazyka, jiného použití loutky, ne jen jako zmenšeninu lidské bytosti, ale jako symbolu lidské bytosti, a s tímto symbolem zacházet před objektivem „jinak“. Jako se součástí celkového obrazu, jako se součástí kompozice, která nemusí být nutně dějová, ale „jen“ výtvarná nebo lyrická. Navíc protože jde o model lidské postavy, může se používat jako soubor několika dalších modelů – modelu nohy, hlavy, což nabízí např. náhled do vnitřku uvnitř hlavy modelu člověka. Díky tomu můžeme vnímat i celý prostor okolo jako zmenšený model světa. Vše se tedy stává zkratkou a modelem zároveň. Dům, krajina, vše je znakem, tedy nositelem určitých vlastností, určitých pojmů. Dům má dveře a okna. Dveřmi vstupujeme do jiných světů, jsou prahem, za nímž je něco úplně jiného než zde. Okno je výhled do kraje. Výhled do skutků mimo náš pokoj, naše vědomí.

Tímto způsobem se dá vyprávění příběhu pomocí loutek rozšířit a obohatit. Jistě, lze takto pracovat i s herci, i s hraným filmem. Ale jestliže bychom použili herce tímto způsobem, jde o velmi stylizovanou záležitost, herci by měli hrát jinak, jaksi loutkově. A to je velmi významné, vezmeme-li hercům mimiku, vášně, prožitek. U loutky je to přirozené, ale nepřítomnost mimiky lze vyvážit právě promlouváním celkového obrazu.

Dobrym příkladem jsou filmy Karla Zemana. Jeho herci disponovali úsporným herectvím a to podstatné, co nám jitiřilo emoce, byly obrazy, hudba a překvapivá řešení, jak docílit zamýšleného dojmu. Stavěl živé herce do téměř loutkových kulis, výrazně stylizoval jejich projev, kombinoval s čistou kompozicí, jako bychom hleděli na obživlý obraz, jakési ozvučené dioráma.

A s tímto pocitem a zkušeností jsem se přiblížil k chystanému projektu loutkového filmu na motivy skutečného životního příběhu, který byl temný, nelehký, ale v podstatě krásný. Příběh, který začíná na prahu druhé světové války ochrnutím dětskou obrnou nejen hlavní postavy, ale i samotné Československé republiky. Tato jednoduchá paralela se stává základním kamenem ve stavbě a přístupu k vyprávění příběhu. Zamyslím-li se nad filmy Karla Zemana, vůbec mne nenapadne, že by mu jeho postupy kladly nějaké

překážky do cesty za čistým a silným vyzněním jeho tvorby. Že by byl handicapovaný plošnými kulisami nebo plošným herectvím? Jsou to naopak chtěná omezení, která jeho filmy vymezují, povyšují.

7. Malý pán – reflexe filmu a inscenace

7.1 Reflexe filmu *Malý pán*, režie: R. Beran, 83 min., 2015

Během doktorandského studia se mi naskytla příležitost zrealizovat celovečerní film s loutkami v reálném čase. Námětem byla kniha pro děti – *Velká cesta malého pána* Lenky Uhlířové a Petra Stacha.

Snad proto, že z producerského hlediska je film určený dětskému divákovi schůdnější realizovat, než film pro dospělé, navíc s použitím loutek, kývl jsem na tuto nabídku. Přípravné práce tedy nezabraly několik let, pouze přibližně rok, další rok vyrábění dekorací a loutek, dva měsíce natáčení a půl roku postprodukce. Vzhledem k tomu, že většina autorského týmu plus producent jsme byli debutanti, šlo o poměrně rychlý proces.

Měl jsem od začátku nadstandardní volnost při výběru titulu i celkového zpracování. Během příprav jsem si mnohokrát vzpomněl na téma mého výzkumu a musím říct, že s žádnou velkou nevýhodou jsem nepracoval. Naopak jsem měl dobrý pocit z podpory a důvěry nejen koproducentů a kolegů z oboru, ale například i z médií a veřejnosti. Nějakým šestým smyslem jsem cítil, že loutkový film je u nás plnokrevnější a etablovanější než loutkové divadlo. Film jako médium je skutečně masovější a tím pádem srozumitelnější většímu počtu populace než menšinové loutkové divadlo. Film zkrátka pronikne až do obývacích pokojů téměř každému.

Za divadlem se člověk musí vypravit.

Tedy přípravy a začátek realizace byly příjemné, motivující i motivované. Ovšem během natáčení jsem došel praxí k tomu, že bude nutné trošku

korigovat domněnky a postuláty z úvodu této práce. Například po dlouhých diskusích s výtvarníky o charakteru loutek, jejich funkci v příběhu, těžkých technických podmínkách pro loutkoherce, velkých omezeních dekoracemi, jsem očekával fungující mechanismy loutek. Jak už to bývá, najednou nebyl čas vyladit technické detaily kloubení, kostýmů, vodění – a natáčení začalo. Každá postava, každá loutka měla své specifické omezení. Svůj handicap. Je pravda, že původně mělo jít o chtěné anatomické anomálie, jednalo se o ne úplně klasické lidské bytosti, ale tyto anomálie pokročily do sfér technických potíží. A i když jsem chtěl vidět svou oblíbenou dějotvornou znevýhodněnost každé loutky, její omezení překročila hranice osobitosti a myslím, že bylo znát, že už jde o technické nedostatky. Musím tedy upřesnit své teze o výhodě handicapu a jeho použití ve hře.

V rámci situace je potřeba, aby konkrétní postava provedla určitý, pro danou situaci, důležitý pohyb. Dejme tomu jezerní příšera Rybabice má Malému pánovi sníst všechno jídlo, co si přichystal na cestu. Je tedy důležité, aby loutka Rybabice byla schopná otočit hlavičku, otevřít tlamu, uchopit jehnědu a vzít si ji, otočit hlavičku zpět. Není to jednoduchý manévr, ale tato postava měla za úkol v podstatě jen toto. Ale při přípravě záběru jsme zjistili, že všechny výše uvedené aktivity jsou příliš na tuto zvolenou technologii. Tady má teorie začíná pokulhávat.

Je potřeba dokonale technicky připravená loutka, se kterou je pak možné vymýšlet charakter díky rytmu hraní a podobně. Tato scéna se změnila v pouhé klopotné naplnění záměru. Nakonec se zdálo, že omezení, která loutka měla, dalo postavě charakter nemotorné, trošku směšné bytosti. Může to s odstupem tak vypadat a asi i vypadá.

Mrzí mne, jako režiséra, že loutkoherce se soustředil na pouhé překonávání technických překážek a nebyl čas a prostor na hraní s loutkou. Což vyznavači autentických technik jistě ocení. Sledovat umnou loutkohru je pro někoho nudné mechanické předvádění, ale pravdivý souboj s hmotou je živý. Samozřejmě je to jeden z pohledů, mně je v tomto případě bližší suverénní, jistý, čitelný pohyb loutkou, který slouží situaci a ději, nestrhává na sebe pozornost a svým způsobem nekomplikuje vyprávění.

Stejně tak konstrukce loutek, podobná klasickým marionetám na drátě, má umožňovat celkem jednoduchou mechanickou chůzi. U některých postav se ale chůze stala sledem klopýtavých nejistých kroků, které nebyly součástí charakteru, ale součástí nekvalitní práce při výrobě konstrukce těl loutek. Na druhou stranu existují názory diváků, které oceňují právě tyto zábavné nedokonalosti při chůzi loutek v *Malém pánovi*. Tak nějak to prý patří k loutkám...

Pohybový handicap loutek je tedy pozitivní, ale má to své hranice. To je přesně to, co jsem původně nechtěl vyslovit v závěru své práce, ale teď musím.

Bylo by dobré zmínit chvíle, kdy má domněnka fungovala. A v praxi jsem si ověřil, že je to cesta správná a poměrně nosná. Totiž už během diskusí o technickém řešení loutek a způsobu snímání jsem narazil na dosti silné doporučení, abych přece jen postprodukčně umazal vodící dráty všem loutkám v obraze. Byl jsem ale od první chvíle přesvědčený, že je to hloupost a navíc přesně to omezení, které se stává hrou smysluplné. Respektive – jestliže příběh a celý film funguje, strhne naši pozornost, žádné dráty po pěti minutách nebudeme vnímat. Jestliže ale děj fungovat nebude, začne nám vadit všechno a samozřejmě dráty budou jako první nedostatek. Naštěstí se potvrdila první varianta.

Nesetkal jsem se s nikým, komu by dráty a nitky vadily, naopak si všichni cenili tohoto kouzla vodění loutek. Diváci se nechali unést příběhem a vůbec světem, který byl ve filmu prezentován.

To je velký důkaz hry s handicapem – viditelným, omezujícím, ale jestliže je brán samozřejmě, jako součást světa, ve kterém právě jsme, jakoby zázrakem mizí. To je ta podobnost i s inscenacemi, kde účinkují herci-tanečníci s handicapem, po pár minutách se jejich handicap stává součástí světa stvořeného pro daný večer a mizí. Věřím, že je takový zázrak možný i v reálném světě, jestliže společnost a lidé kolem člověka s handicapem fungují normálně, handicap mizí. Možná je to moje naivní vize, ale je nadějná.

Má šanci na život „archaická“ technologie *Malého pána* oproti neomezeným možnostem 3D animací? Tato moderní technologie totiž umožňuje vytvořit dokonalý obraz reality. Snad i dokonalejší než realita samotná.

Oproti tomu loutka se svou strnulou tváří, komickými gesty, bez grimas, v reálném prostředí, ne příliš uhlazeném pro oko kamery. Opět je zde konfrontace dvou extrémů. Dokonalý svět virtuálních prostředí a ubohý svět reálných panáčků s různými znevýhodněními.

Velkou předností našich loutek jsou právě materiály, ze kterých jsou vyrobeny, můžeme si je prohlédnout v makrodetailech velkého rozlišení. Jako bychom jsme se opravdu stali dětmi a hráli si s postavičkami na zemi, nos pět centimetrů od hraček, postaviček. Takřka je můžeme skrze obraz ochutnávat, vonět k nim. To je magie blízká filmům Jana Švankmajera, kdy velký detail podpořený naddimenzovaným ruchem vtahuje diváka do světa v obraze. Jde o intimní, jemnou komunikaci.

V 3D animaci takový zážitek nemůžeme mít, ale je otázka, jestli takový zážitek divák chce a potřebuje. Okouzlení akcí, dokonalostí kompozic, pohyby, dynamikou jízd a průletů, je mocné. Ale vnitřní navázání komunikace s divákem téměř není možné.

Je pravda, že jsem se i na takovýchto filmech několikrát přistihl, že cítím dojetí nebo strach. Ale to je spíše otázkou dovedné práce scénáristy či hudebního skladatele. Pečlivě připravená a načasovaná scéna všeobecného dojetí, podpořená doslovnou hudbou obstará emocionální zážitek v divákovi, který otřesen odchází z kina a nemůže uvěřit tomu, že ho dojala pohádka, animovaná a vlastně celkem hloupá. Dávám přednost opačnému pořadí zážitku.

Jsem rád ohromen fungujícím celkem, který se v druhém plánu nestydí za dojemné okamžiky. Snad je to rozdílností kultur a tradic – příběhy se vyprávějí různými postupy, akcentována jsou právě klíčová místa tím správným tradičním způsobem, který vytváří specifickou příchuť, podle které je možné rozpoznat lokalitu vzniku díla.

Dalším důležitým aspektem je hmota loutek. Ve filmech s 3D animací na tomto parametru pracují odborníci se stále lepšími a lepšími výsledky. Výsledný efekt je ale stále nedostatečný. Přispívá to k dojmu nehmotnosti, jakési „balonkovitosti“ postav. Mně osobně to velmi vadí, děti to snad berou jako samozřejmost, ale sráží to celkové úsilí o iluzi reálného světa. Což se v jiných ohledech daří vcelku dobře. Včetně nasimulovaných chyb v kameře – od přeexponování obrazu při protisvětle, odlétávajících kaménků od kol jedoucího objektu, po živou přírodu v druhém plánu.

Reálná loutka má sice podobný handicap, hmota není velká, ale je reálná v měřítku k velikosti loutky. Setkal jsem se s názorem, že u loutek o velikosti asi 25 cm jde o tzv. hmyzí pohyby. Tedy speciálně při pohybu ručkami a v případě dřevěných nožiček i nožkami. Nepříjemně trhané, nekontrolovatelné cukání a trhání možná vzbuzuje v leckom nelibé pocity. Zrovna toto mi ale nevadí a beru to jako součást stylizace a patřičného projevu technologického handicapu těchto loutek.

7.2 Reflexe inscenace *Malý pán*, režie: R. Beran, 2016

Záměrně jsem se rozhodl pro zkomornění celé látky, dětské publikum důvěrně znám a vím, že není potřeba komplikovaných struktur, naopak pro větší funkčnost je vhodné jednoduché schéma, o to více si může tvůrce dovolit použít metafory, znaky, zkratky, víc propracovat jednotlivé situace.

Obecně při přípravě scénáře pro celovečerní film jsem kladl mimořádný důraz na emotivnost všech složek, které toto médium poskytuje. Obraz, hudba, situace, komponování záběrů, stříhová skladba. Blízkost kamery umožňuje číst ve výrazech loutek neobyčejně bohaté odstíny jejich nálad, strnulost výrazů překvapivě nabízí projektovat si vlastní pocity do tváří loutek. Myslím, že s tímto jevem pracoval záměrně i Jiří Trnka ve svých filmech. V tom bylo jeho dílo odvážné. Používal loutky bez grimas, to bylo objevné, nové. Spojení hudby s čím? Výrazné použití světla a nálad obrazů, tím vším vytvoří klíč ke čtení vnitřního světa postav, byť postrádají lipsing, mrkání očí a vůbec pohyb obličeje.

Důležité je přesné nastavení situace a podřídit i celkový příběh. Pomocí střihu a komponování záběrů vzniká dynamika celku. Jistá sošnost dodává filmu osobitou stylizaci, na kterou je potřeba přistoupit a přijmout ji. Tomuto přijetí může pomoci dialog a paradoxně lidský rozměr děje, což spouští v divákovi mechanismy porozumění a souznění s postavami. Můžeme se tedy sami s překvapením přistihnout, že věříme tomu, co loutkové postavy prožívají, toto vcítění se do primárně neživé hmoty je pro mne to nejcennější na celém žánru loutkových filmů. Souvisí to se vzácností lidské empatie, což může přeneseně souviset se vcítěním se do pocitů odlišných entit v rámci sledovaného příběhu. A to je moment, který analogicky pro mne souvisí i se schopností přirozeně vnímat a chápat pocity bytostí s určitým znevýhodněním.

Když přijmeme bariéru odlišných dispozic takové bytosti, jsme schopni úplně, bez potíží hledět na svět a na banální starosti a vcítit se tak do jejich relativně omezeného světa. Přestává se jednat o omezení, ale zkrátka o jiný druh kódů, postupů, začínáme přirozeně přemýšlet v rámci jejich světa, který přestává být omezený, je zkrátka jiný, než známe z našeho pohledu. Tento proces můžeme zažít i při sledování divadla s loutkami. V tom je film i divadlo s loutkami bez rozdílu.

Tato otevřenost přijímat vyprávění příběhu, sdílení emocí zprostředkovaných skrze loutku, hmotu, obraz je v obou případech potřebná stejně. Toto jsem si uvědomil při realizaci stejné látky dvěma způsoby. Formálně jde o různé technické pomůcky, ale základ je velmi podobný. Baval jsem se právě jemnými rozdíly těchto technik, které ale vyžadují podobný komunikační kanál mezi vysílačem – tvůrcem a přijímačem – divákem.

Divadelní zpracování může být mnohem metaforičtější, protože přítomnost loutkoherce ve stejném čase a prostoru spolu s divákem, poskytuje jakýsi základní komunikační kanál, který uzemňuje a zpřístupňuje. Loutkoherce se tedy stává přirozeným průvodcem, tlumočnickem konání na jevišti. Samozřejmě není potřeba ani polopaticky vstupovat do děje jako vypravěč, je zde řeč o pouhé přítomnosti loutkoherce v pozadí, viditelného manipulátora, oživovatele loutek.

V podstatě se dá říct, když si jako divák nejsem jist, jak mám rozumět gestu nebo emoci loutky v danou chvíli, pomohu si letným pohledem na loutkoherce. Tento nástroj je možné použít i záměrně, dá se například pracovat s ironizujícím tónem, jistým odstoupením od postavy a relativizovat jednání postavy, kterou právě loutkoherce hraje. To je ale nástroj dobře použitelný pro dospělé publikum, dětský divák je natolik ponořen do postavy, dokonale jí věří, že letmé vystoupení z postavy může zmást jeho čtení pocitů postavy a přestává být ponořen do příběhu. Je tedy dobré těmito prostředky šetřit a užívat jich jen pro okořenění výrazu celku.

Naproti tomu ve filmovém zpracování takový přirozený tlumočník chybí, vše musí obstarat jen jevištní postavy, proto je velmi důležité opečovat plynutí děje, vést diváka i např. zvukem včetně hudby. Tato linie je velmi křehká a osobní. Snadno dojde k přílišné popisnosti, nápověda se stává doslovným pojmenováním a celek se může proměnit v hloupou procházku nezajímavým vysvětlovacím návodem. Strach z přílišné náročnosti, z právě zmíněného necítění se do dřevěných postav, občas vede k existenci popisných, mnohokrát vysvětlovaných a podtržených znaků, které jsou mnohdy jednoduše čitelné a srozumitelné.

Divadelní adaptace filmu *Malý pán* mi pomohla pojmenovat rozdíly v přístupu k práci. Je dobré při přípravě filmového tvaru myslet na nebezpečí polopatizmu, pramenícího z obavy o nesrozumitelnost, zároveň je nutné našlapovat opatrně, aby se z výsledku nestal mozaikovitý sled obrazů, tzv. epizodická stavba, která nebude držet pohromadě. Film umožňuje velmi rychlé střídání prostředí, časových rovin, nálad.

Což je velké pokušení, navíc pro tvůrce zvyklého na divadelní postupy. Na druhou stranu při stavění divadelního tvaru působí jiné pokušení. Totiž že může vypadat zajímavě téměř cokoli, protože se zde pracuje s reálným časem, vzácnost společného okamžiku účinkujících a diváků vnáší do hraní pocit jedinečnosti. Nenechat se tedy unést touto jedinečností? Při přílišném nadšení tímto pocitem, že ve společném prostoru s divákem je událostí cokoli se provede, hrozí zbožštění tohoto jedinečného okamžiku, a myslím, že není dobré na to spoléhat. Pochopitelně vím, že zkušený tvůrce umí pracovat s těmito veličinami – jestliže se podaří zprostředkovat divákovi pocit vzácnosti

této chvíli právě teď, právě zde, stává se z představení jakýsi druh rituálu, což je v současnosti poměrně častý jev u netradičních divadelních událostí.

7.3 Srovnání obou verzí

V obou případech se ve smyslu předešlých úvah jedná o tvary s určitým typem znevýhodnění, handicapu, primárně zdánlivého omezení – tedy vpuštění loutky do arény, loutky, která sebevědomě bojuje o porozumění. A stejně jako mě baví brát handicap loutek samozřejmě, baví mě poslouchat udivené reakce publika. Jak to, že jsme si ani neuvědomili, že nám ten příběh vyprávěly loutky? Handicap tedy zmizel, zpětně se dokonce stal nadstavbou, darem navíc. Kéž bych byl schopen takto komunikovat s lidmi s handicapem nebo s lidmi s jiným znevýhodněním.

8. Zamýšlený filmový projekt *Jára* s využitím loutek

Stále trvám na filmové platformě pro zpracování příběhu z období čtyřicátých let, navíc s použitím loutek snímaných v reálném čase?

Samozřejmě by bylo možné vytvořit divadelní inscenaci, inspirovanou tímto reálným příběhem, s vědomím, že v současné době je mladá generace nakloněna zpracovávání intimních velmi osobních témat. Ale již při prvních rešerších dobových zdrojů, vyprávěných zážitků, čtení dopisů, listování pohádkovými knihami, čtených dětmi těsně před druhou světovou válkou, jsem měl před očima detailní obrazy, jemné záchvěvy hlasu, rychlé střídání nálad a prostředí. Způsob vyprávění by byl i na jevišti spíš filmový. Zároveň jsem byl okouzlen dobou, kdy filmové vyprávění, technologie výroby, zvuková stopa, to vše bylo jaksi podobně nekomplikované a naivní, stejně jako hlavní hrdinka příběhu sama. Tato podobnost vidění světa – surového, vypjatého – očima děvčátka, výtečně koresponduje se začínajícími technickými možnostmi filmové technologie. Podobně jako vnímáme dokumentární záznamy válečných vřav té doby – natáčených na nižší počet filmových políček, vždy jde o jemně

zrychlené pohyby vojáků, vojenské techniky, i celý drastických situací, vnímáme i pohyby malých loutek v reálném čase. Černobílé dokumentární filmy disponují stejnými hmyzími pohyby, kterými se ovšem pohybují skuteční lidé. Působí komicky, zároveň se ale jedná o obraz největších zvěrstev, jakých kdy bylo lidstvo schopno.

Snad proto jsou groteskní pohyby loutek právě zde vhodné a patřičné. V kombinaci s možností makrodetailů, umožňujících zprostředkovat emocionální naléhavost objektů, loutek, povrchů, materiálů, což přibližuje opět vnímání malého dítěte, notabene dítěte s tělesným handicapem, odkázaným na pohyb pouze plazením se po zemi. Uvnitř i venku, v jakémkoli počasí. Volba filmového vyprávění je nejbliž celkovému dojmu z předlohy a látky vůbec.

Kladl-li jsem si otázku, zda se můj vztah k nevýhodě loutky v čase vyvíjel, díky této důkladné teoretické práci mohu odpovědět, že ano. Vyvíjel a stále vyvíjí. S potěšením například zjišťuji, že po období experimentů se dostavila fáze objevování a studia tradic, okouzlení historií a hledání pravých kořenů loutky, jakožto interpreta příběhů. Totiž staré, původní loutky i dekorace jsou schopné vyprávět simultánně příběhy dva. Jednak ten smyšlený, který prezentují v danou chvíli a zároveň svůj příběh osobní, dobový. Při stáří loutky kolem sta let už je tato historická stopa tak silná, že je potřeba brát ji v potaz.

A zde nastupuje technologický handicap, s velkou pravděpodobností čas vykonal své dílo, ale i ten je součástí osobního příběhu dané loutky. Je tedy vzrušující přizvat do hry i tato témata, dát jim prostor, což ovlivňuje i dramaturgii příběhů a způsob vyprávění.

Tímto směrem se tedy vyvíjí mé vnímání handicapu, znevýhodnění starých loutek, které mají v mé tvorbě stále silnější zastoupení.

S tím souvisí i odpověď na další otázku. Může být nedokonalost stylotvorná?

Pochopitelně. Myšlenka, aby dokonalost byla dokonalá, musí obsahovat svůj stín, jakousi svou vlastní temnou stránku, tedy nějakou viditelnou nedokonalost, která v určité chvíli otupí zdánlivou dokonalost, za okamžik ovšem tento handicap vytvoří ideální půdu pro prezentování vyšší, krásnější

hodnoty, chceme-li dokonalosti. Protože po překonání vlastního handicapu vstáváme silnější a krásnější. Moudřejší.

Platí tedy i napětí mezi tělem a duší. Formou a obsahem postavy – loutky. I tato otázka je podstatná pro tuto práci – odhalila totiž věčný svár mezi těmito základními veličinami každého díla. Postava, zde loutka, snoubí stejně jako dramatická postava jakési tělo, formální, řemeslné provedení a obsah, tedy to, čím ji manipulátor, loutkoherec obdaří. Popřípadě režisér. Obsahem může být i kontext celé inscenace, nejen vnitřní psychologické ustrojení zobrazované postavy.

Závěrem tedy lze říct, že původní nápad srovnat loutku jako bytost s určitým handicapem s člověkem s handicapem, lze v určitých abstraktních úhlech pohledu použít. Vhodnější je spíše hovořit o znevýhodnění jako takovém. A znevýhodnění se může týkat lidské bytosti, loutky jako objektu nebo divadelního tvaru jakýchkoli parametrů.

Loutka a nemohoucí člověk. Loutka – nemůže se sama hýbat, nemá mimiku, je malá. A člověk s handicapem – těžko se pohybuje, je odkázán na pomoc bližního, má pracovní omezení, potřebuje speciální pomůcky. V obou případech jde o formu pomoci, která dotyčného oživí, respektive zpříjemní běžný život. Pomoc je tedy vítána. Navíc existují technologie, které mohou usnadnit existenci s většinovým divadlem nebo většinovou společností.

Méně pohyblivý člověk se s kvalitním vozíkem či vždy přítomným asistentem může vyrovnat lidem bez handicapu, navíc takový člověk má jednu přednost – nebere banální věci samozřejmě, čímž může své okolí obohatit. Je dobré si takové věci uvědomit a všimnout si jich.

Technologie dovolují posun minority k většině, pocit sounáležitosti a normality se v těchto případech cení. Sám si pamatuji, jak bylo příjemné, když jsme se zúčastnili s loutkovým divadlem velkých mezinárodních činoherních festivalů. Většina divadel zde byla s velkými dekoracemi, inscenace byly technicky a personálně náročné, a při tom divácký a odborný ohlas byl srovnatelný s ohlasy na naše technicky a personálně skromné

divadlo. Cítili jsme se součástí velké množiny divadelního světa bez formálních dělítek, zkrátka rovnoprávně.

Což v první řadě vyžadovalo velkorysý přístup od organizátorů a dramaturgů festivalu. To je velmi podobné s přijetím a zrovnoprávněním lidí s handicapem. Je potřeba trocha velkorysosti od organizátorů – organizátorů běžného života, tedy nás samých, aby se s námi tyto lidé se specifickými požadavky cítili rovnoprávně a bezbariérově. A stejně jako my loutkoherci necítíme přehnaný soucit s loutkou, bereme ji jako rovnocenného partnera na jevišti, stejně tak nás brali zmínění organizátoři festivalu. Proč by se k loutkovému divadlu měli chovat se zvláštním soucitem? Protože hrají jen s pouhými loutkami? Proč. Nic takového.

A právě proto je pocit rovnoprávnosti opravdový. I s lidmi s handicapem jednejme bez přehnaného soucitu, základní lidská slušnost a ohleduplnost je dobrým nástrojem.

V přípravách na chystaný loutkový film chci tato témata vzít do hry a pokusit se je zprostředkovat skrze děj, použité loutky a vůbec existenci takového filmu naplnit. Hraní loutkového divadla pro dospělé je tedy cestou za rovnoprávností před divákem, ve smyslu bezbariérovosti, setření formálních hranic. Není to o pocitu méněcennosti a dokazování jisté hodnoty, že i loutky stojí za pozornost. Nejsou těmi komickými pimprlaty, umějí zahrát i složitější kusy.

Jde mi o jednoduché pocity sounáležitosti, které když si ostatní uvědomí, oboustranná odměna je veliká. A podobně tak s filmem – navštívit loutkový film v kině vyžaduje velkou odvahu a důvěru. Stejně tak jako vzít na vědomí bezbariérovost v přístupu k lidem s handicapem. Pohled na svět z úhlu pohledu dívky anebo několika dětí s postižením, jak s nimi jedná společnost. Jednotlivé ošetřovatelky, rodiče, kamarádi, sourozenci, příběh vyprávěný nedokonalými loutkami, toť velký experiment a velká neznámá, integrovaný handicap.

Vím, že je to proces dlouhodobý, proces, který se vyvíjí, souvisí úzce s náladou ve společnosti. Lidská společnost si už prošla různými extrémy, ale snad se její stav spíše zlepšuje.

Nejen loutkové divadlo, ale i další, různé menšinové žánry v oblasti kultury, jsou jakýmsi lakmusovým papírkem, určujícím, v jakém stavu se nachází situace v kultuře a možná i ve společnosti obecně.

9. Krátká ukázka syžetu připravovaného loutkového filmu

Loutka malé holčičky leze po zemi jako housenka. Dokonce momentálně vypadá skutečně jako housenka, protože má po operaci kolenních šlach. Po jejich přeříznutí, a nastavení následuje hojení. Musí tedy být tři měsíce v krunýři od prsou až ke kotníkům. Získala za těch pár měsíců jakousi zručnost, bolest ustoupila a je schopná se pohybovat po zemi celkem bez potíží.

Venku na dvoře ústavu je už tma, podzim se blíží, se západem slunce vnikne do dvora vlhký chlad. Po odpoledním dešti je všude mokro a blátivo. Lamy na dvoře slepě svítí, louže u kanálu je klidná.

Jára vystrčila hlavu ze dveří. Velké oči prozkoumaly dvůr. Nikde nikdo. Trénink na zítřek může začít. Chtěla by stihnout nedělní mši, ale tentokrát po vlastních. Kostelík je na kopečku nad ústavem, dlouhá lipová alej, na jejímž konci je cíl: vrata do kostelíka.

Vyplazí se ven, na betonu za ní zůstává sádrová stopa, v blátě se stopa ztratí, zalívá se hned blátem a vodou. Je slyšet dětské oddychování, rozléhá se to celým dvorem. První kolečko už téměř dokončí – připadá si jako Meresjev. Jak to tatínek říkal. Plazil se od stromu ke stromu...

Vidíme loutku ruského pilota, ohromné svaly jako superman, nohy bezvládně táhne za sebou, jednotlivé stromy jsou označeny jako mety, barevně vyznačené, na obzoru doutná jeho zříčené letadlo...

První kolo. To půjde... Když vtom vrzly dveře. Doktor s mohutným knírem hledí do šera...

10. Závěr

Na závěr bych ještě rád připojil jeden aktuální jev, který úzce souvisí s tématem mého výzkumu. V současné době celým světem hýbe masivní pohyb stovek tisíc lidí na útěku před válkou, násilím. V Evropě se vyostřují reakce s tím spojené. Takže téma jinakosti, znevýhodnění a tedy velkého handicapu, který si lidé na cestě s sebou nesou, je veliké. Naším handicapem může být neochota k toleranci, lhostejnost, pohodlnost.

Jsme opět na začátku.

Nenechme se přesvědčit názorem, že lidé s postižením jsou na obtíž, že nepatří do zdravé společnosti, že je dobré je soustředit na jednom místě a raději je nepouštět mezi zdravou, takzvanou normální populaci. Ať v klidu žijí za vysokými zdmi ústavů a tiše prožijí své životy mezi sebou. Přesvědčme se sami a na vlastní kůži. Pak vyslovme názor.

Stejně jako je dobré nechat se bavit bez zábran divadlem či filmem s loutkami, je dobré bavit se bez zábran s lidmi s handicapem, ať je jakýkoli. Vše se spojuje v jedno. Loutky i má teta mě naučily vnímat realitu jistým způsobem. Tento způsob je mi vlastní od dětství – vnímat a interpretovat svět skrze loutky, hračky a zároveň s tetou jsem vyrůstal a skrze její svět jsem schopen reflektovat realitu. V obou případech jde o úhel pohledu, který se vyvíjí v čase. Mám tu zkušenost, že loutka není handicapem. A člověk s handicapem není loutkou.

11. Obrazová příloha



1. *Rocky*, režie R. Beran, 2004



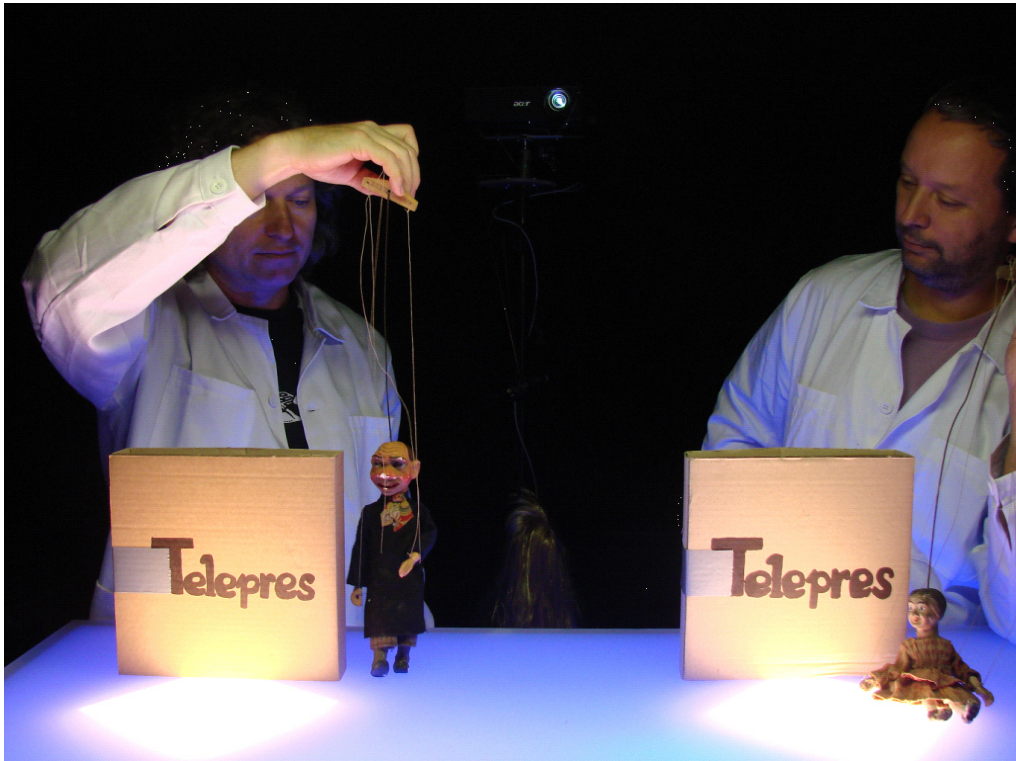
2. *Tibet – tajemství červené krabičky*, režie: R. Beran, 2006



3. *Lynch*, režie: R. Beran, 2009



4. *Barbarella Reloaded*, režie: R. Beran, 2011



5. *Moucha Reloaded*, režie: R. Beran, 2011

12. Literatura

BERNE, E. *Jak si lidé hrají*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1970.

BLAŽEK, B., OLMROVÁ, J. *Krása a bolest*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1985.

DUBSKÁ, A. *Dvě století českého loutkářství. Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004.

FINK, E. *Oáza štěstí*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992.

Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů, 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000.

GOFFMAN, E. *Stigma*. New York: Touchestone Book, 1986.

MONACO, J. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006.

KRIER, L. *Albert Speer: Architecture 1933-1942*, 1. vyd. New York: The Monacelli Press, 2013.

NOVÁK, V. *Divadelní tvorba ve specifických skupinách*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2013.

PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004.

PROCTOR, R., N. *Rasová hygiena – Lékařství v době nacismu*. 1. vyd.: Academia, 2009.

STEINER, R. *Eurytmie jako viditelný zpěv*, 1. vyd. Hranice: Fabula, 2012.

ŠPLÍCHALOVÁ MOCOVARÁ, K., NOVÁK, V. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině (s divadelníky s mentálním znevýhodněním)*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna a NAMU, 2016.

TITZL, B. *To byl český učitel. František Bakule, jeho děti a zpěváčci*. 1. vyd. Praha: Společnost Františka Bakule, 1998.

TRISMOSIN, S. *Splendor solis aneb sluneční záře*. 1. vyd. Praha: Trigon, 1994.

13. Příloha DVD s ukázkami