

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Můj vztah k loutce

Edita Valášková

Vedoucí práce: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Kristýna Täubelová Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

My rapport to the puppet

Edita Valášková

Supervisor: MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

Opponent: MgA. Kristýna Täubelová Ph.D.

Date of Presentation: June 2019

Akademic Degree to Be Obtained: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Můj vztah k loutce

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato bakalářská práce má za cíl zreflektovat mé divadelní zkušenosti, ať už divácké, nebo herecké v loutkovém a objektovém divadle. Popisuji rozdíl vztahu k loutce, která je předem vyrobená, a k té, kterou si vyrobím sama. Popisuji, jaká byla moje cesta k loutkovému divadlu, proč jsem se pro něj rozhodla, proč jsem ho na chvíli opustila a jak jsem se k němu nakonec vrátila.

Abstract

This bachelor thesis aims to reflect on my theatrical experience, whether audience or acting in puppet and object theater. I describe the difference of the relationship to a puppet that is pre-made and the one I make myself. I describe what my path to puppet theater was, why I decided for it, why I left it for a while and how I finally returned to it.

Obsah

1. Úvod	7
2. Jak se vyvinul můj osobní vztah k loutkám?.....	8
3. Vztah k loutce předem vyrobené	10
3.1 Monstra v Hlubině	10
3.2 Ten novej v naší třídě	12
4. Vztah k loutce, kterou si sám vyrobím nebo na jejíž výrobě se alespoň částečně podílím	14
4.1 Hotel.....	14
4.2 RAW.....	15
5. Otázky	20
5.1 Buchty a loutky	20
5.2 Naivní divadlo Liberec	21
5.3 Alfa Plzeň	22
5.4 Sputnik a Tisíc tuctů	23
6. Vztah k objektu	25
6.1 Matija Solce.....	25
6.2 Agnès Limbos	27
7. Vztah k loutce/s loutkou	30
7.1 Matija a jeho loutky.....	30
8. Závěr	32
9. Zdroje	33
9.1. Knižní zdroje a periodikum	33
9.2. Internetové zdroje.....	33
10. Obrázková příloha.....	34
10.1. Monstra v Hlubině	34
10.2. Ten novej v naší třídě	36
10.3. Hotel.....	37
10.4. RAW.....	38
10.5. Beat Box.....	39

1. Úvod

Protože se moje bakalářská práce jmenuje Můj vztah k loutce, chtěla bych vám popsat jak je podle mne vztah k loutce a objektu pro herce důležitý. Vysvětlím také, jak moc může vztah k loutce ovlivňovat kvalitu animace. Nejdříve popíši vztah herce-mě k loutce, která je předem vyrobená. Budu se tomu věnovat hlavně v kontextu dvou projektů. Později přejdu k otázce týkající se loutek, které si vyrobím sama nebo jsem přítomna při její výrobě. Analyzovat to budu na základě dalších dvou projektů. Jeden, který jsem vytvářela už na Základní umělecké škole v Jaroměři a druhý, který se uskutečnil na DAMU.

Další částí mé bakalářské práce budou rozhovory, které jsem vedla s loutkoherci, scénografy, režiséry a řezbáři z různých divadelních prostředí. Reflexemi těchto rozhovorů chci uvést, jak v dnešních divadlech probíhá výroba loutek a komunikace mezi jednotlivými divadelními složkami při výrobě.

Později se zabývám vztahem k objektu, kde rozebírám workshop s Matijou Solcem a Agnès Limbos. Následně nadnáším otázku, zda je možné mít vztah nejen k loutce ale i s loutkou.

V závěru této práce popisuji, proč jsem na chvíli opustila loutkové divadlo a proč a jak jsem se k němu nakonec zase vrátila.

2. Jak se vyvinul můj osobní vztah k loutkám?

Poprvé jsem si toho, že mám vztah k loutce všimla, když mi bylo deset let a začala jsem být žačkou Základní umělecké školy F. A. Šporka v Jaroměři. Chodila jsem do Literárně dramatického oboru k paní Jaroslavě Holasové, která mě toho během těch let o loutkách naučila mnohé. A samozřejmě ve mně začala budovat i vztah k loutce a loutkovému divadlu. Ze začátku vyráběla loutky sama a nechávala na nás, kterou z nich si vybereme pro hru. V tu chvíli to pro mě byl objekt, který se mi moc líbí. Chápala jsem, že si s její výrobou dal někdo jiný velkou práci a proto jsem se k ní chovala tak, abych ji nepoškodila a zároveň abych ji dokázala oživit.

Později jsme se učili vyrábět loutky sami a to nejčastěji kašírováním a lepením papíru. Výsledkem byla marioneta nebo maňásek. V tomto případě nám nešlo pouze o to, jak bude loutka vypadat a z jakého bude materiálu, ale i jak se bude tvářit. Uvědomila jsem si, že předmět, který držím v rukou, znám do nejmenších detailů. Díky tomu jsem byla schopná, v případě nutnosti, loutku drobně upravovat nebo opravovat. Když jste si jisti z čeho je loutka vyrobena, můžete s ní snadněji manipulovat. Později si možná uvědomíte i to, že vaše chuť k animování takové loutky je mnohem větší.

Jak jinak se má loutkoherec učit vztahu k loutce víc, než že si jí sám vyrobí a potom s ní hraje představení? Máte předmět, který prošel vašimi rukama a je na vás jak ho oživíte, jak moc budete trpěliví, jakou práci si s jedním pohybem dáte, jak váš vztah k loutce ovlivní její animování. Když vodíte loutku, dáváte jí kousek ze sebe.

Když dojdete do bodu, ať už s loutkou předem vyrobenou nebo tou kterou si vyrobíte sami, kdy vás loutka překvapí, udělá něco, co jste nečekali, když dojdete do bodu, kdy překvapíte sami sebe a vaše tělo jedná s loutkou dřív, než k tomu dáte vědomý příkaz, vaše hlava se tedy dívá co tělo s loutkou dělá, v ten moment je pro mě animování práce, zábava a relaxace dohromady. Mám radost z každého nového pohybu, na který s loutkou přijdu. Ale samozřejmě zaleží na tom, jestli na to všechno máte čas.

„Žijeme v době, která je nesmírně rychlá. Mluvíme o době instantní, kde všechno musí být velmi rychle uděláno, rychle prožito, rychle zhodnoceno a odžito. Všechno musí být užitečné..... Všude je hluk, všude jsou před námi cíle, které měly být už včera vykonány.... Nemůže si dovolit se zastavit. Člověku nestačí být dobrý. Zítra

musí být lepší. Ne, že si to přeje, ale je to podmínka jeho existence... Ještě k tomu dnešní člověk žije v předběhu. Představuje si budoucnost, která je pro něj důležitější než to, co v dané přítomnosti prožívá. Takže mu ta přítomnost nepatří.“¹

Ano dnešní svět po nás vyžaduje zrychlení. Čas na výrobu loutek se zkracuje. Proces výroby, zkoušení a výsledná inscenace je možnost jak sebe a celý kolektiv zastavit v tomto šíleném běhu o život. Inscenací pak dáváme divákovi možnost zpřítomnit se alespoň na několik minut jeho života, a kdo ví, třeba mu dáváme klíč k tomu zastavit se i mimo divadlo. Předáváme mu nějaké téma, nad kterým může dále přemýšlet nebo které mu může ukázat i jiný pohled na věc či situaci, kterou už dobře zná. V loutkovém divadle je naštěstí možné cokoliv.

¹ HOGENOVÁ, Anna, TITLBACH, Filip. "Dnešní člověk žije v předběhu, nepatří mu přítomnost," říká filozofka Anna Hogenová. *Radio Wave* [online]. Praha: Český rozhlas, 2019 [cit. 2019-05-22]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/dnesni-clovek-zije-v-predbehu-nepatri-mu-pritomnost-rika-filozofka-anna-hogenova-7778313?fbclid=IwAR36NiziQIOXeB0m1EkFSQKX8049H-sf-vZRSBP63Rn2pl1yrWQOWNJrDYM>

3. Vztah k loutce předem vyrobené

Nyní bych se opět ráda vrátila k samotnému vztahu herce a loutky. Nebo spíš k objevování takového vztahu. Jak už jsem výše zmínila, můj vztah k předem vyrobené loutce není tak silný. Neříkám, že je to špatně, i to může mít samozřejmě své výhody. Hledání možností vedení hotové loutky nás může také v mnohém překvapit a mnohému naučit.

3.1 Monstra v Hlubině

Jako příklad uvedu inscenaci *Monstra v Hlubině*, kterou jsme zkoušeli v prvním ročníku druhého semestru spolu se scénografy z druhého ročníku v prostorách ostravské Hlubiny s japonským loutkářem Norim Sawou². Inscenace s obřími loutkami vznikla v areálu Důlní oblasti Vítkovice a má charakter prohlídky po areálu. Diváci jsou vedeni průvodcem, který se zastavuje u jednotlivých obřích loutek. Ostravská Hlubina je komplex bývalého černouhelného hlubinného dolu, kde se nachází spousta obřích, opuštěných, zrezlých bloků domů, vysokých pecí, vagónů na uhlí. A právě v takovém prostoru se naše monstra (obří loutky) pohybovaly.

Sawovy obří loutky jsou velice lehké a vzdušné. To proto, aby se s nimi dalo snadno manipulovat. Loutky jsou většinou přidělané na bambusových tyčích. Bambus je známý tím, že je velice lehký a pevný, díky čemuž je pro vedení obřích loutek velice vhodný. Mezi další lehké materiály, které Sawa používá, patří igelit, papír, molitan, umělohmotné ohybné tyčky nebo SK pásky a vzdušné látky. Z těchto materiálu Sawa vyrábí i loutky pro svá monodramata. Jeho loutky bývají velice propracované v obličejích a hodně výrazně namalované. Například jeho princezny mívají často dlouhé třpytivě modré vlasy, výrazné oči, modré oční stíny a malinkou červenou pusou. Jejich tvář bývá sněhobílá. Připomínají tak japonské gejši. Další loutky typické pro Sawovu divadelní praxi jsou takzvané proměnlivé loutky, které jsou vyrobené z molitanu. Díky tomu mohou měnit podobu například z ryby na masku a později se proměnit třeba i v motýla, jak tomu je v jeho inscenaci *Pohádky*, kde se jedno představení skládá z několika samostatných krátkých pohádek (od pohádky o Červené Karkulce po legendy z japonské mytologie). Například když Sawa léta s loutkou molitanového motýla a v jednu chvíli ho otočí vzhůru nohama, stane se z motýla tvář - maska,

² Nory Sawa je japonský loutkář, herec, režisér který v roce 1992 odcestoval do České republiky a od té doby žije v Praze. Nori pravidelně vyučuje a vede workshopy ve školách v Evropě, Americe i Asii. Vyučuje například techniku bunraku loutek, stínového divadla nebo obří loutky.

kteřou si nasadí na obličej. Jeho proměnlivé loutky jsou téměř nevyčerpatelné. Díky tomu může loutka nabývat tolika podob, kolik jí naše fantazie a schopnosti dovolí.

Tyto loutky si Sawa vyrábí sám a tak to bylo i s loutkami připomínající bakterie, které jsme animovali my. Byly vyrobeny z průhledného lehkého plastu, provázků, umělohmotných tyček a jedné bambusové tyče, kterou se celá loutka ovládala. Tvary měly různé. Na jedné straně bambusové tyče byla přidělaná karabina, do které se dalo očko. Na to bylo přivázáno několik provázků, které držely první část bakterie. Někdy byla bakterie tvořena třemi různě velkými balóny (z umělohmotných tyček se vyrobí konstrukce balónu a potáhne se plastovou folií). Na konci těchto bakterií byl přidělaný ocas, který byl z lehkých plastových fáborků. Bakterie byly průhledné a ocasy měly vždy jinou barvu. Střídaly se bílé, žluté, fialové a modré fáborky.

Bakterie byly jediné loutky, které jsme od Sawy dostali už vyrobené. Vodila jsem je spolu se svými dvěma spolužačkami Lenkou Nahodilovou a Stephani Van Vleet. Proces vození lze nastínit následovně: uchopí se bambusová tyč a začne se s ní pohybovat okolo sebe, bakterie se sama nafoukne a vypadá jako by létala ve vzduchu. Nejdřív jsem si myslela, že se s takovou loutkou nebude dát nic moc zahrát. Zajímavé ale bylo přicházet na to, jakou má bakterie náladu skrze pohyb, který jí dám. Jak může být našťvaná a svým ocasem švihát diváky přes hlavy. Nebo být smutná a tím pádem pomalá. Vše bylo o rychlosti a síle, kterou jsme do pohybu bambusové tyče dali. Čím déle jsme inscenaci *Monstra v Hlubině* hráli, tím větší jsem si k loutce utvořila vztah.

Oproti tomu loutky, které byly vyrobeny studenty DAMU, byli až moc složité a navíc se hodně ničily. Původně byly totiž vyrobeny jen na jedno použití. Nikdo nečekal, že se s nimi bude jezdit po dalších festivalech. Ale přeci jen si myslím, že se výroba loutek měla konzultovat i s herci mnohem dřív. Například loutka „Veronika“, kterou vyráběla Karolína Jansová, byla už od začátku nesymetrická. Jednoduše padala na jednu stranu, byla nakřivo. To ale na začátku výroby nebylo na loutce vůbec patrné. Byla vyrobená z plastových trubek, pletiva a stříbrné parotěsné fólie. Uvnitř byla dutá a zespod měla díru, aby jí herci mohli ovládat. Do těla loutky se vešli dva herci. Jediné, co bylo z jejich těl vidět, byly jejich nohy. Celou konstrukci loutky nesli na zádech a ramenou. Tím, že už od začátku byla konstrukce nakřivo se Veronika později nedala ani opravit. Plastové trubky byly moc tvrdé a už se s tím nedalo nic dělat, takže když s Veronikou měli moji dva spolužáci (Radka Caldová a Jiří Brnula) hrát, celá konstrukce se každému z nich opírala o lýtko u nohy, dřela je a narážela do

nich. Disbalanci vyvažovali celou dobu svým tělem, které měli vyosené na druhou stranu. Samozřejmě, že se dá říct, že to vše byla chyba scénografky. Ale kdyby se věnovalo víc času zkoušení těchto věcí už od začátku společně s hercem, který tuto obrovskou loutku bude nosit na sobě, vyvarovali bychom se spoustě komplikacím a loutky by neničily záda hercům.

Monstra v Hlubině byl můj první velký projekt na DAMU, kde jsem nejen já byla postavena téměř před hotovou loutku. Na druhou stranu neměli scénografové na vybranou. Loutky začali vyrábět mnohem dřív, než byl projekt představen hercům. Samotná výroba dokonce neprobíhala ani na DAMU, ale rovnou v ostravské Hlubině. Neměli jsme proto možnost vidět loutky ani o chvíli dřív. V kamenných loutkových divadlech to tímto způsobem ale funguje běžně. Loutky se nejdříve vyrobí a až potom je dostane herec do ruky. Když něco nefunguje, loutky se pošlou zpět na předělání. To v tomto případě bohužel moc nešlo. Loutky by se musely předělat celé.

3.2 Ten novej v naší třídě

Dalším ne moc vydařeným projektem je *Ten novej v naší třídě*. Rodinný klub Ulitka podal grant na projekt pro děti do mateřských škol, a když ho Evropská unie schválila, byl právě Štěpán Gajdoš (režisér z našeho ročníku) přizván, aby se ujal tohoto projektu a vytvořil krátkou inscenaci. Je to naučná pohádka o rovnosti všech ras a pohlaví. Všichni jsme si totiž rovni a není hezké se někomu posmívat jen proto, že má jinou barvu kůže. Štěpán Gajdoš začal inscenaci *Ten novej v naší třídě* zkoušet s půlkou našeho ročníku na začátku čtvrtého semestru. V inscenaci hráli vždy jen dva herci, takže jsme se v hraní všichni navzájem alternovali. Jde vždy o jednu ženu a jednoho muže - paní učitelku a Akiu. Akia je loutka muppet černošského dítěte z Afriky. To všechno je krásné, až na to, že loutka se nevodí zrovna lehce. Scénografkou tohoto projektu byla Alžběta Uhlíková, naše spolužačka. Dobře vyrobený muppet má mít pusku zavřenou a vodič s loutkou manipuluje tak, že to vypadá, že mluví. Akia to má naopak. Pusku má otevřenou pořád, takže loutkovodič jí musí neustále držet.

Monstra v Hlubině byl školní projekt a ve škole se mají lidi učit jak to udělat příště lépe. Ale *Ten novej v naší třídě* byla inscenace, za kterou jsme dostávali peníze a je škoda, že scénografka Alžběta Uhlíková neměla dostatek času a prostředků k předělání loutky tak jako je tomu například v kamenných divadlech.

Se špatně vyrobenou loutkou se navazuje špatný vztah. V tu chvíli ztrácí loutka pro herce hodnotu a nastupuje vidina toho, mít to celé už konečně za sebou, odehrát představení a jít rychle domů. A v tu chvíli přichází nemilosrdné „mrdlení“³.

³ Mrdlání je pojem, který jsme začali používat na Základní umělecké škole u Jaroslavy Holasové. Jednou jsme se koukali na záznam z Barokní opery z Divadla bratří Formanů. V jejich znaku si můžeme všimnout jedné krásné věty: mrdlat loutkou není žádná ostuda. Od té doby se tato věta stala naším heslem, až na to, že nám Jarka vždy hned řekla, že to ostuda přeci jenom je. A pořádná. Vždy mě vedla k tomu, abych s loutkou zacházela co nejlépe. Abych fázovala jednotlivé pohyby, aby se z loutkového představení nestala patlanice. Ať už s loutkou předem vyrobenou nebo s takovou, kterou si vyrobím sama.

4. Vztah k loutce, kterou si sám vyrobím nebo na jejíž výrobě se alespoň částečně podílím

Samozřejmě že na to, aby člověk dokázal vyřezat loutku, musí být řádně zručný. Nic však není nemožné! Co je ale opravdu parádní je vyrábět loutky společně se scénografem, který zároveň chodí na zkoušky a ví o všem co se děje. Můžete společně probrat všechny detaily, možnosti pohybu loutky, z jakého materiálu by měla být vyrobená, jakou bude mít barvu, vůni, jestli bude vydávat nějaké zvuky, jak moc má být těžká a velká... Je radost pracovat v takovém prostředí, kde si navzájem důvěřujete a pomáháte. Mám pár příkladů, které bych chtěla popsat. Ať už se to týká výroby loutek samostatně, nebo v týmu.

4.1 Hotel

První projekty, kde jsem si loutky vyráběla sama, jsou už ze Základní umělecké školy. Jedním z prvních byl *Hotel*. Inscenace, která vznikla v roce 2012 a kterou jsme režirovali společně s Jaroslavou Holasovou. Maňáskové představení o sedmi neřestech, které obývají hotel a navzájem se zabíjejí, tedy tzv. rakvičkárna, ve které hrálo jak živé morče, tak maňásek smrti s malou rakvičkou. Mojí loutkou bylo Smilstvo. Hlavičky loutek byly vyrobeny pomocí techniky kašírování. Nejdříve jsme vymodelovali celou hlavu z modelovací hmoty, potom jsme ji začali kaširovat vrstvu po vrstvě. Když má loutka určitou tloušťku, rozřízne se a vyndá se modelovací hmota, potom se zase spojuje, kašírují se další a další vrstvy. Konečnou fází výroby je malování obličeje a tedy i přiblížení charakteru loutky.

Moje loutka měla rozpoznávací rys, díky kterému bych ji poznala i po slepu. V první fázi modelování jsem se rozhodla pro velký nos a tlusté obočí. Když jsem modelovala oční důlky, do kterých jsem později namalovala oči, vešly se mi mé dva palce přesně na místo očí, a kdyby tam nebyl kořen nosu, oba palce by se spojily. Zní to banálně, ale pro mě to bylo v tu dobu moc důležité. Držíte v ruce první loutku, kterou jste vyrobili a jednoduchým pohybem zjistíte, jestli je to opravdu ona. Vyrobita jsem si úchylného plešatého čtyřicátníka s knírem, červeným motýlkem, žlutou halenkou zastrčenou do kalhot s bílými puntíčky. A i když to nebyl zrovna nejhezčí nápadník, měla jsem k němu hodně silný vztah. Myslím, že u této inscenace jsem si poprvé začala přenášet hraní si s loutkou i mimo zkoušky a představení. Loutka smilníka se mnou sedávala i o pauzách u jídla.

4.2 RAW

Inscenace *RAW*, kterou jsem vytvořila s Šimonem Dohnálkem a Rufinou Bazlovou je pro mě jedinečná tím, že jsem si zkusila práci režiséra, scénografa i herce dohromady. Na začátku druhého ročníku jsme se rozhodli, že *RAW* bude inscenace o smrti a umírání. Zkoušení byl dlouhý proces, na který jsme si nechali dostatek času. V prvním půlroce roku jsme hledali podklady a scházeli jsme se například s Cestou Domů.

Cesta domů poskytuje odbornou péči umírajícím a jejich blízkým. Provozují domácí hospic a poradnu pro nevléčitelně nemocné i jejich rodiny. Jsou zastánci paliativní péče, ve které jde hlavně o to ctít přání nemocného umírajícího člověka, jenž si nepřeje být nadále léčen. Ošetřovatelé „pouze“ dohlížejí na to, aby se pacient při odchodu netrápil a pomocí prášků mu snižují bolest spojenou s nemocí. Adriana Skálová⁴ a její kolegyně, se kterými jsme se sešli v kavárně Cesty domů a povídali si o smrti, nám vyprávěly, jak vlastně vypadá smrt člověka. Skálová jako jediná byla přímo svědkem úmrtí jednoho pacienta. V tu chvíli s ním byla v ložnici v jeho domě úplně sama, neboť manželka pacienta musela jen na chvíli odjet nakoupit. Údajně se tato situace stává často - nechceme nechat odejít někoho blízkého, neustále u něho sedíme a potom stačí jen na chvíli opustit místnost nebo dům a příbuzný zemře.

Skálová nám popisovala jak je důležitý dech a jak byla sama překvapená z toho, jak umírání trvá dlouho. Zeptala se nás, zda víme, jak umírají hrdinové ve filmech? „Dýchají, dýchají a najednou je po nich.“ Rozostří se jim zrak a někdo jim rukou zavře víčka. Ve skutečném životě je to jinak. Umírajícímu se dech postupně prodlužuje. Po nádechu následuje dlouhá pauza, která trvá do chvíle, než umírající vydechne a tato pauza se stále prodlužuje. Máte pocit, že už se nemůže znovu nadechnout, ale on se po několika dlouhých sekundách zase nadechne. Nakonec přijde chvíle, kdy se prodlužování dechu zastaví. Chybí konkrétní moment, kdy byste si mohli být jistí, že dotyčný právě umřel. Smrt nejde stopnout na hodinkách.

Podobný dech je jedním z hlavních motivů inscenace *RAW*. Náš hraný dech určitě není tak dlouhý jako ten skutečný, ale k jeho naučení nám pomohl dokument, ve kterém je právě tento dech natočený a na který se koukají lidé, kteří chtějí pracovat v Cestě domů. Každý musí projít kurzem, kde je potřeba aby tento dokument viděl. S tím, že vám někdo umře před očima se v Cestě domů nemusíte vůbec setkat, ale

⁴ Adriana Skálová je akademická malířka a jedna z prvních členek Cesty domů. V současné době je v Cestě domů dobrovolnicí.

aspoň trochu na to být připraveni musíte. Dokument se jmenuje *Dying at grace*⁵ a najdete ho bez problému na internetové stránce Youtube. To ale není jediné video o umírání, které na Youtube najdete. Ve Švýcarsku je povolená eutanázie a záznam smrti se smí dokonce nahrávat a dávat na internet. *Assisted Suicide of Michèle Causse*⁶ je zrovna jeden z podobných záznamů asistované sebevraždy, je v něm vidět starší paní, pěkně namalovanou, slušně oblečenou, celou dobu vtipkuje s kamarády a jí čokoládu. Potom jen tak vypije jakýsi roztok, který jí podá nejspíš jeden z přátel nebo zdravotní sestra (tento rozdíl není poznat, všichni jsou oblečeni podobně civilně). Nato opět pokračuje požívání velké množství čokolády, dokud se nezačne projevovat čím dál větší únava. Nakonec usne. Záznam však končí až několik vteřin po jejím úmrtí. Je vidět jak všichni rychle odcházejí. Dělali, že jsou šťastní pouze kvůli ní.

S Cestou domů jsme řešili, jak na smrt blízké osoby reagují děti nebo jak se vyrovnávají s vlastním umíráním. Pro rodiče je těžké říct svému dítěti, že jejich blízký umírá a tak se kolikrát stane, že mu to ze strachu vůbec neřeknou. Dítě potom nejde ani na pohřeb a nemá tak možnost se se smrtí blízké osoby vyrovnat. Hlavní důvod, proč se rodiče rozhodnou dítěti takovou skutečnost skrýt je věk dítěte. Často se stane, že rodič tvrdí, že je dítě ještě moc malé, aby tuto zprávu pochopilo. Cesta domů se snaží vyvrátit toto tvrzení a pomoci blízkým mezi sebou o těchto tématech komunikovat. Například si s rodinou sednou do obývacího pokoje a v přítomnosti dítěte se začnou o smrti bavit. Vysvětlují, co smrt obnáší a odpovídají na nejrůznější otázky. Vždy se snaží, aby se dítě nezablokovalo. Kolikrát jsou rodiče překvapení, jak jejich děti snadno přistoupí na tento rozhovor a jak rychle se s tématem vyrovnají.

Když umírá dítě, je situace celkem podobná. Záleží na tom, jak staré dítě je a podle toho se volí i způsob, jakým mu zprávu mohou rodiče a pracovníci Cesty domů předat. Někdy to rodiče zvládnou bez problému sami. Jindy jsou nervózní a potřebují podpořit a v tu chvíli se mohou obrátit na Cestu domů, která jim ochotně se vším pomůže. Vnést do domu radost a pohodu i za těchto těžkých situací je úkolem všech odborných, ale i dobrovolných pracovníků v Cestě domů. Opravdu se snaží, aby lidé měli o smrti povědomí, aby na ni nezapomínali a aby se na ni připravili.

⁵ KING, Allan. Dying at grace. In: *Youtube* [online]. Kanada: TVOntario, 2004 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AXpeuOFjPIg>

⁶ NGUYSE, Hiruit. Assisted Suicide of Michèle Causse. In: *Youtube* [online]. Švýcarsko: Swiss TV, 2010 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=JfyxUO4ZsDo>

Vyprávěli nám, jak ještě před patnácti lety bylo těžké téma smrti ve společnosti otevřít. Tehdy byla organizace Cesta domů teprve u svého zrodu a byla pozvána do České televize. Před reportáží jim ale redaktorka vysvětlovala, že v přímém přenosu nesmí používat slova jako smrt a umírání, čímž zaměstnancům Cesty domů práci téměř znemožnila. Tento přístup se naštěstí od té doby hodně zlepšil. Smrt už není tak velké tabu. Stále ale můžete tímto tématem hodně lidí překvapit. Obzvláště pokud jde o jejich vlastní smrt. S ní se už lidé vyrovnávají složitěji. Pro naší autorskou inscenaci *RAW* byly tyto poznatky zásadní. Rozhodli jsme se obsáhnout tak velké téma jako je umírání a potřebovali jsme k tomu spoustu materiálu, ze kterého jsme pak jen vybírali co přesně potřebujeme.

Když jsme zkoušeli *RAW*, mysleli jsme si, že to bude s divákem co se týče povědomí o smrti a umírání mnohem lepší. Nakonec jsou reakce lidí celkem nevyzpytatelné a pokaždé jiné. Když divák jakéhokoli věku přijde do sálu obdrží od nás obálku, kterou si má otevřít až po konci představení. V obálce najde dotazník, ve kterém vyplní, jaký by si přál mít pohřeb. První část v nemocnici hrajeme beze slov. Ukazujeme dva příběhy lidí, kteří umírají. V druhé části představení mluvím o své babičce a o tom, jak mě mrzí, že jsem se s ní nestihla rozloučit. Když jsme hráli na Vsetíně v Městské knihovně na festivalu Loutkování přišla spousta dětí. Představení probíhalo bez potíží a děti nás pozorně poslouchaly, až do chvíle, kdy jsem začala vyprávět příběh o své babičce. To se jeden z rodičů zvedl a odvedl svou dceru ven se slovy „Tohle není divadlo pro děti!“. Nakonec jsme ale rádi že toto téma lidi zajímá a díky nám o tom začínají více uvažovat. Ať už je k uvažování přivedeme negativní nebo pozitivní cestou.

Loutky a scénu jsme si navrhli sami. Byly to dlouhé večery v dílně. Vyřezávání, pájení, šití... Nejprve jsme si vyřezali loutky „ležáků“. Ty byli určeni k tomu ležet na posteli. Jenže my s nimi chtěli hrát i mimo postel. Navíc jsme chtěli vytvořit anonymní loutky, aby si za ně divák mohl dosadit, koho bude sám chtít, nebo potřebovat. To znamená, že nemají tvář ani oblečení. Jednotlivé části jsme vyřezali zvláště ze dřeva a klouby jim dolepili kůží, aby byly co nejpohyblivější. Hned jak jsme je vyrobili, dostali tito manekýni jména. Zuzan a Karel. Když jsme nad jmény přemýšleli, scénografka Rufina Bazlova řekla, že to může být například Zuzana. Ale ani já, ani Šimon jsme loutku-ženu nechtěli. Možná právě proto, že se Zuzan později spojuje s příběhem o mé babičce. Takže je to opravdu Zuzan a Karel. Jak už jsem výše zmiňovala, chtěli jsme, aby byli pro publikum anonymní. Tato jména tedy slouží jen

nám, abychom při zkoušení věděli, o kom mluvíme. Obě loutky jsou křehké a tak se s nimi i pracuje. Naše animace vychází převážně z pohybů starých lidí. Z toho jak jsou roztřesení a pomalí. Animujeme je velice něžně a opatrně, jakoby se loutky měly každou chvíli zhroutit, čímž potvrzujeme jejich křehkost.

Nejde však o jediné loutky, se kterými v inscenaci *RAW* hrajeme. Potřebovali jsme rodinu. Matku, otce a dítě. Zase co nejvíce anonymní. Rozhodli jsme se pro loutky, které jsou také ze dřeva. Nejprve jsme vyrobili prototypy, se kterými jsme zkoušeli, abychom zjistili, co přesně k dané situaci potřebujeme. Později vyrobila Rufina Bazlova figuríny, se kterými hrajeme doteď. Takové samostojné loutky, které nastavíte do polohy, ve které drží. Říkáme jim „staťáci“. Oproti „ležákům“ jsou masivnější. Masivnější ve smyslu, že matka má vyřezanou velkou sukni, aby mohla pohodlně stát. Otec má zase rozkročené nohy jakoby v kalhotách. Mají pohyblivé klouby v ramenou, hlava se může otáčet a sklánět až k hrudníku, v pase se loutky ohýbají také. Dítě má pohyblivé jen ruce a hlavu. Jsou vyřezány velmi na hrubo bez detailů.

Každá z loutek *RAW* má svůj příběh. Naše „rodina“ vždy přijde jen za „ležákem“ Zuzanem, který nakonec umře. Potom se představení odvíjí tak, jak už jsem nastínila, vyprávěním o mé babičce. Loutku Zuzana při této příležitosti položím do krabičky, kterou mám po své babičce. Uvnitř se nachází věci, které mi po babičce zbyly: brože, náhrdelníky, rukavice. Mezi tyto věci uložím loutku, aby tam v klidu umřela. Ukončím tím babiččin příběh. Poté se druhý „ležák“ Karel, který zůstal v nemocnici, snaží odejít, ale marně doktoři v podobě modrých rukavic ho vždy vrátí zpět na lůžko.

Doktory symbolizují ruce v modrých nemocničních rukavicích. Zde jsme se inspirovali krátkým loutkovým filmem Jiřího Trnky s názvem *Ruka*⁷. Ruka v jeho filmu jedná jako manipulátor, autorita, a podobně je tomu i u *RAW*. Naši doktoři, kteří mají vládu nad lidským životem. Jednají suše, bez emocí, řeší jen to nejnnutnější a co nejvíce se snaží zachránit lidské (loutkové) životy. Když boj se smrtí prohrají, navlékneme si na ruce černé rukavice, ty znázorňují pohřební službu. Dělají jen to nejnnutnější, nemluví ani nijak specificky negestikulují.

⁷ TRNKA, Jiří. Ruka. In: *Youtube* [online]. Československo: Krátký film Praha, 1965 [cit. 2019-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F-uaW0VqACo>

Chceme tím upozornit i na to, jak se v dnešní době doktoři chovají k umírajícím v nemocnicích a připomenout divákům téma umírání doma v rodinném kruhu. Anonymita loutek a zvolený způsob vodění umožňuje divákovy dosadit si za Karla, Zuzana nebo „rodinu“ někoho blízkého. Je velmi zajímavé po každém představení poslouchat diváky, kteří se nás ptají: „A ten, co nakonec skončil v té rakvičce - to bylo další dítě? Nebo to byl stařec?“

Diváci si často dosadí za celou „rodinu“ nebo za „ležáky“ někoho ze svých příbuzných a tím se pro ně stává příběh velice osobním. Několikrát se stalo, že nám diváci vyprávěli, jak přesně takový příběh nedávno zažili, nebo si tuto situaci pamatují z období svého dětství. Jak si teď po všech letech uvědomují, jaké to pro ně doopravdy bylo, co cítili, jak se k tomu postavili jejich rodiče a jak by se v této stejné situaci dnes chovali vůči svým dětem.

Uvědomila jsem si, že tímto divadlem vytváříme i pevný vztah mezi divákem a loutkou. Divák za námi po představení často přijde a ptá se, jestli si může prohlédnout a ohmatat loutky. Najednou se k nim chová podobně a někdy dokonce i jemněji než my. Vypráví nám svůj příběh a najednou je zase jako malé dítě, které si hraje s hračkou. Ano, myslím si, že vztah loutkoherce k loutkám může být velice podobný vztahu dítěte k hračce. Ke své oblíbené hračce. Všichni si pamatujeme svého oblíbeného plyšáka z dětství. Najednou zestárneme a žádného plyšového kamaráda už nemáme. Loutkové divadlo to má z tohoto ohledu mnohem lehčí. Loutkoherci si nezapomněli hrát. A to je další důležitý bod pro vztah k loutce. Nejen hrát s loutkou, ale hrát si s loutkou. Hraní si s loutkou podle mě přináší do způsobu animace určitou svobodu, která je ve výsledku hodně patrná. Loutkoherce nemusí být v křeči, je uvolněný a z toho, co vytváří, má radost.

5. Otázky

„Řezbářské řemeslo se nějak uchová, ale loutkoherectví ne. Co umí například Venda Poul nebo Taťa Vyšohlíd, to se od nich nikdo nenaučí, protože to nepoužívá. A tak najednou zmizí padesát let práce, která se dělala například v DRAKu! Loutky se strčí do muzea, a i kdyby řezbařina vymřela, tak to někdo za padesát let z toho, co bude v muzeu, zrekonstruuje. Ale jak se s loutkou hrálo už nezrekonstruuje, protože to se z videa naučit nedá. Speciální herectví bylo nejen v DRAKu, ale i v Naivním divadle, ale tam už zmizelo, neexistuje.“⁸

Zeptala jsem se pár scénografů, řezbářů i loutkoherců, které znám ze školy i z divadel, kolikrát divadlo vrátilo loutky na přepracování a jestli za nimi chodí loutkoherci, aby jim řekli, co přesně potřebují na loutce přepracovat, nebo vyrobit, nebo jestli za loutkoherci chodí s otázkami sami. Jestli chtěl někdy nějaký herec na loutce vyrobit něco speciálního, díky čemu by se mu s loutkou lépe hrálo a měl k ní osobnější vztah.

Když začnu tím posledním, jestli chtěl někdy někdo na loutce něco speciálního, tak z mých dotazů vím, že scénografka Tereza Černá vyráběla loutku přímo na míru pro jednu loutkoherečku. Byl to projekt, který dělala do Německa a sama už si nepamatuje, jak se jmenovala inscenace ani herečka. Byl to malý manekýn asi 30 centimetrů veliký. Měl dřevěnou hlavu, ruce i nohy. Tělo bylo ušité z látky. Nebyl to nijak rozsáhlý projekt, ale herečka nemohla s loutkou navázat velký vztah do té doby, než jí Tereza Černá namalovala obličej a dodělala loutce tetování, které měly spolu s loutkoherečkou společné. Věděly o tom jen ony dvě, respektive tři. Takové tajemství loutkovodiče a loutky. Posvěcení toho, že k sobě patříte. Najednou se s loutkou ztotožnila a byla jen její.

5.1 Buchty a loutky

Dále jsem se na téma výroby loutek ptala Marka Bečky za soubor Buchty a loutky. Dozvěděla jsem se, že si často vymyslí scénu a potom ji předají k výrobě společně. Jako tomu bylo například v inscenaci *Zlatá husa*⁹. Inscenace vychází z knižní předlohy od bratří Grimmů, kterou režíroval právě Marek Bečka. Pohádka vypráví o třech bratrech. Nejmladšího Honzu měli všichni za hloupého. Od lesního skřítky dostal za dobrý skutek zlatou husu, kterou chce Honza darovat princezně a požádat

⁸ SMOLÍK, Robert, DRTINA, Michal. Všechno se velmi zjednodušuje. *Loutkář*. 2018, 2018(4), 26-29.

⁹ Zlatá husa, premiéra 20. 3. 2010

ji o ruku. Ta má ale tvrdohlavého tatínka, pana krále, který Honzovi vymýšlí stále nové a nové úkoly, aby si jeho dceru nemohl vzít. Vše ale nakonec dopadne dobře. Výpravu a loutky navrhl Robert Smolík ve spolupráci s ostatními členy týmu. Loutky vyrobili Štěpán Pěnka a Radka Mizerová. Loutky jsou převážně marionety, které jsou punkově oblečené. Princezna má například krátké modré vlasy a Honza koženou bundu a na hlavě číro. Jen jedna z loutek je muppet. Krasula má dřevenou hlavu s otevírací pusou a látkové tělo. Když otevře pusou, sní klidně bochník chleba a zapije jej spoustou vína.

V inscenacích se často alternují a stává se, že všichni umějí všechno. Ve Zlaté huse je tomu taky tak. Střídavě hrají, osvětlují a zvučí Zuzana Bruknerová, Vít Brukner, Marek Bečka, Radek Beran a Lukáš Valiska. To znamená, že jeden loutkoherec nemá jednu loutku, ale všichni se v jejím vedení střídají. Tím pádem nemůže mít loutkoherec speciální vztah k jedné z loutek, získává je až v průběhu let. Loutka se mezitím mění, stárne, musí se opravit nebo přemalovat. Tyto faktory umožňují zaujmout k ní a inscenaci silnější vztah a myslím, že inscenace *Zlatá husa* bude jednou z nich.

5.2 Naivní divadlo Liberec

Později jsem se zeptala režisérky. Michaely Homolové na situaci v libereckém Naivním divadle. Když se rozhodnou použít v inscenaci loutky, tak je postup velice podobný jako ve všech kamenných loutkových divadlech. Pozvou nejprve výtvarníka, aby udělal výtvarné návrhy, avšak dosud není rozhodující, jestli bude loutka manekýn nebo maňásek. Řeší se spíš charakter a vzhled. Poté přibudou k výtvarným návrhům i technické návrhy. V tu chvíli se řeší, jak bude loutka velká, jestli se jí bude otáčet hlava, jaké bude mít klouby na ruce. Teprve potom se dává vše do výroby. Tam už je loutka přesně narýsována tak, jak by měla ve výsledku vypadat.

Naivní divadlo nemá vlastního uměleckého řezbáře, pouze externistu Romana Marka z Třebechovic pod Orebem, jenž se zaměřuje na kompletní divadelní scény, masky, kostýmy a loutky. Vyřezává nejen pro Naivní divadlo v Liberci, ale i pro divadlo DRÁK v Hradci Králové. Přijede, vyzvedne si návrhy a podle nich vše vyřeže. Když je loutka hotová, přiveze se do divadla, kde ji výtvarník namaluje a loutkoherec tak dostane do rukou už hotový produkt. Když se v procesu zkoušení zjistí, že by loutka potřebovala ještě něco navíc, vše se dá ještě předělat. Dobrý loutkoherec si o drobné dodělávky dokáže v dílnách říct i sám. U inscenací, které jsou víc autorské, si loutkoherci

vyrábějí nenáročné loutky i sami. Například v Banské Bystrici v Bábkovém divadle Rázcestí režírovala Michaela Homolová inscenaci *Nádherný utorok*, kterou napsala česká spisovatelka Daisy Mrázková. S herci si vzali knížku a překreslovali ilustrace, které se potom pomocí promítání objevují v inscenaci.

V Naivním divadle herec nemá jednu postavu a jednu loutku. Může se stát, že v průběhu představení loutkoherc představuje určitou postavu, ale na chvíli ji může odvodit někdo jiný. Loutkoherc vychází z toho, jak loutka vypadá, jaký je její charakter a hledá způsob jak s ní hrát a hlavně jak hrát i s ostatními. Jak být na jevišti společně. *„Na to aby někdo řekl: já k téhle loutce nemám vztah. To je to stejný jako když ti scénograf oblíkne nějaký kostým, tak ho prostě máš a neřešíš, tady by měl být takový knoflíček a ne takový. V tom je ta profesionalita.“*¹⁰

Stává se, že inscenaci, která má velký úspěch, chtějí například v Austrálii. Jak tomu bylo u inscenace *O Beránkovi, který spadl z nebe*. Převoz inscenace je ale dost náročný a nereálný, protože by se představení nemohlo v Liberci po dobu zájezdu hrát. Tento problém se řeší tím způsobem, že si Naivní divadlo nechá vyrobit přesnou repliku, která s nimi potom odcestuje. Takže mohou hrát současně v Liberci, ale i v Austrálii. Nikdy se ale nestane, že vyrobí loutku, se kterou se bude naprosto totožně hrát. Stačí jen jinak utáhnutá gumička a hlava loutky se pohybuje jinak.

5.3 Alfa Plzeň

Vladimír Sosna je umělecký řezbář, který vyrábí loutky pro plzeňskou Alfu. A zase se opakuje stejný scénář. Výtvarník předá plány do dílen a loutkoherc se s loutkou poprvé setká až na zkoušce. S tím, aby loutkoherc chodil do dílen před tím, než se loutka vyrobí, Vladimír Sosna nemá zkušenosti. Kolikrát loutkoherc ani neví, s jakou loutkou bude hrát. Vše se dozví až na první čtené zkoušce a to už jsou loutky většinou vyrobené. *„To se po loutkohercích ani nemůže chtít. Možná, že by je to samo zajímalo, ale to se nestává.“*¹¹ Teprve když něco nefunguje, nebo se něco musí předělat spolu hodně komunikují. V tu chvíli loutkoherc přijde i do dílen, aby vysvětlil jaký má s loutkou problém. Nejvíce však Vladimír Sosna komunikuje s výtvarníkem, scénografem. Řeší, jak by měla loutka vypadat a co by měla umět. Jak jde nejspíše tyto věci vyrobit. Někdy se stane, že přijde výtvarník, předá návrhy a dohodnout se s ním nedá. *„Na DAMU se už pomalu studenti neučí vyřezávat loutky a*

¹⁰ Michaela Homolová, *O Naivním divadle Liberec*, 10. 5. 2019

¹¹ Vladimír Sosna, *O řezbářství pro divadlo Alfa v Plzni*, 11. 5. 2019

*tak je někdy těžké plnit představu scénografa, který neví, jak se loutka vyrábí.*¹²
Jinak si mezi sebou s divadlem pro herce, ale i pro režiséry podstrkávají malé vtípky, o kterých vědí při hraní jen oni. Například vtipný obrázek v knížce, který divák nevidí.

5.4 Sputnik a Tisíc tuctů

A poslední. Dominik Migač si rád loutky, ale i celou scénu vyrábí sám. A *Sputnik* je toho důkazem. *Sputnik* je inscenace pro jednoho diváka, který se kouká do malinkého okénka a pozoruje, co se před ním odehrává. Jak startuje raketa nebo jak Lajka pluje vesmírem. *Sputnik* si Dominik vyráběl sám s pomocí scénografky, Terezy Černé. *„Sputnik samozřejmě miluju. To je moje děťátko. Já mám strašně špatnou paměť... Ale technický výkres Sputniku bych dal z hlavy.*¹³

V inscenaci *Tisíc Tuctů*, kterou režíroval Jakub Maksymov, hraje Dominik hned s několika loutkami. Ty vyráběla Fortuna Hernandez. Byly už předem hotové a herci je dostali do rukou až na zkoušce. *„V Tuctech to jsou spíš takové objekty. Nikdy nehrajeme pořádně s loutkou, spíš jsme tam za sebe jako za herce.*¹⁴ A ani charakter postavy nevzniká tím, jak loutka vypadá, ale spíš tím, jak se s loutkou zachází.

Jinak jsou odpovědi různé, ale zásadní je komunikace. Jedna půlka lidí vám řekne, že bez komunikace s hercem by to nešlo, že jim v práci záleží na tom, aby se herci s loutkou dobře hrálo, a že se ho hodně ptají například na to, jak těžká ta loutka může být nebo jaké madlo potřebuje. Vždy se dá vše předělat a nic není problém. Loutkoherci chodí za scénografem a pomáhají mu s vymyšlením a zkoušejí si loutku v průběhu výroby. Jen se to samozřejmě nikdy nestíhá a vše potřebuje svůj čas.

A pak je tu druhá půlka lidí, která tvrdí, že se s hercem baví, ale že je kolikrát lepší udělat loutku a nechat loutkoherce, ať si s ní poradí, protože když se ta loutka vyrobí, tak má nějaký charakter a většinou si na ní loutkoherci spíš zvyknou. To je totiž práce s materiálem.

Neříkám, že je něco správně nebo špatně. U obou variant se dají najít klady i zápory. Ale nejsem jediná, kdo toto téma řeší, Robert Smolík v rozhovoru pro časopis *Loutkář* popisuje, jak působil v Naivním divadle Liberec:

¹² Vladimír Sosna, *O řezbářství pro divadlo Alfa v Plzni*, 11. 5. 2019

¹³ Dominik Migač, *O inscenaci Sputnik*, 15.5. 2019

¹⁴ Dominik Migač, *O inscenaci Tisíc tuctů* 13. 5. 2019

„ Když jsem tam v roce 1999 přišel vyrobit loutky, tak se Zuzana Schmidová chodila do dílen dívat, zkoušela tu rozdělanou loutku vodit a říkala „Tady bych si představovala, že by měla mít ještě tohle.“ Myslíš, že teď, když dělám inscenaci, se do dílen někdo přijde podívat? Nepřijde.“¹⁵

¹⁵ SMOLÍK, Robert, DRTINA, Michal. Všechno se velmi zjednodušuje. *Loutkář*. 2018, 2018(4), 26-29.

6. Vztah k objektu

Objektové divadlo je tvořeno objekty, které člověk nalezne či koupí nebo je zdědí například po svých prarodičích. Je rozdíl, když hrajete s věcí, která je vám nějakým způsobem blízká, než když hrajete s cizím, třeba přiděleným, objektem. Zdědili jste objekt po příbuzných nebo vám ho někdo daroval, někdo na kom vám záleží. Potom je vztah vytvořen skrze určitou osobu, kterou si pod onen určitý objekt dosadíte. A potom jsou to objekty, které například koupíme na bleším trhu nebo v supermarketu.

6.1 Matija Solce

Prošla jsem workshopem s Matijou Solcem¹⁶, na kterém jsme za jeden týden vytvořili takovou celkem punkovou inscenaci jménem *Beat Box*, která je určena spíš na ulici. Základem inscenace jsou krabice od banánů, na kterých a ve kterých hrajeme každý z našeho ročníku svůj malý příběh. Zkoušení probíhalo ve třetím ročníku v druhé půlce dubna a později se s inscenací cestovalo po festivalech v Rakousku a Slovensku. Celý proces zkoušení byl uvolněný a všechny moc bavil díky svobodě, kterou nám Matija Solce dával. Například jsme hodně zpívali, a to i ve vícehlasech. Nejsme zrovna hudební ročník, a tak se mnohdy na hodinách zpěvu stávalo, že šlo hlavně o to, aby to, co zpíváme, nebylo falešné. S Matijou Solcem to ale bylo jiné. Probudil v nás hravost a rytmus. Najednou nezáleželo na tom, jestli to, co zpíváme, bude falešné, ale jestli si to užijeme, a tím, že jsme zpívali dost často a prokládali zpěvem i zkoušení s loutkami, se začaly vytrácet i falešné tóny. Ten, kdo se předtím za zpěv styděl, byl teď ve svém živlu.

Celé představení začínáme všichni společně. Usazujeme diváky, zpíváme písně, z banánových krabic v jednu chvíli sestavíme obří loutku opice. Můj spolužák Fedir Kis celou show uvádí a k tomu ho doprovází Matija Solce se svým akordeonem. V jednu chvíli se všichni rozutečeme do okolí se svými banánovými krabicemi, ve kterých máme pár objektů, se kterými hrajeme stále dokola malá divadélka o diktátorech a vládcích. Například Lenka Nahodilová, která si vybrala Severní Koreu a jejího diktátora Kim Čong-una, měla na banánové krabici namalované bistro, ve kterém vařila nudle, a sám Kim byl pytlík s nudlemi, který vlastnil lidi, což byli nudle, které Lenka vařila a tím je zabíjela.

¹⁶ Matija Solce je slovinsko-český loutkář a režisér. Vystudoval pražskou DAMU a se svými inscenacemi cestuje po celém světě.

Já jsem si vybrala brazilskou džungli a současného brazilského prezidenta Jaira Bolsonaro. Vzala jsem si mango, kiwi, mandarinky, hroznové víno, citron. Ale také sladkosti jako žvýkačky Pedro a Hubba Bubba nebo bonbony. Ovoce znázorňovalo zvířata v džungli. Mango byl ptáček, hroznové víno housenka, kiwi opice. Ale i obyvatelé a kmeny. Citron a mandarinka dohromady tvořili obyvatelé džungle, který si v ní šťastně zpíval. Najednou se však objevili sladkosti, ty představovaly korporátní společnosti, které ničí pralesy. Vše završil Bolsonaro v podobě pytlíku bonbónů, který zabil obyvatele z džungle a z jeho citronové hlavy udělal bonbón s citrónovou příchutí. Potom jde život džungle dál, ale veškerá zvířata už nejsou z ovoce, ale z cukrovinek.

Největší vztah jsem si dokázala udělat k mangu. Byl to totiž roztomilý buclatý ptáček, který byl tak tlustý, že skoro nemohl vzlétnout. Stačilo mu jen doanimovat rukou křídlo a nožičky. K jednotlivým objektům jsem si postupem času vymyslela jejich osobní příběh a od té chvíle to nebylo jen kiwi ale opice, kterou ohrožuje na životě kácení deštných pralesů. Nedokázala jsem si v tu chvíli představit, že bych toto kiwi vyměnila za jiné. Nicméně mi bylo jasné, že se ovoce začne brzo kazit. Jediný, kdo vydržel, byl ptáček. A později bylo mým úkolem ho sníst. Nechtěla jsem zbytečně plýtvat jídlem. Dokonce jsem přemýšlela, že ho nějakým způsobem vypreparuji a natru bezbarvým lakem, aby mi vydržel aspoň on. Nakonec jsem mango musela mít ještě dva dny v lednici a ani se na něj nepodívat, než jsem ho konečně v klidu mohla sníst, aniž bych si představovala, čím vším si prošel. Je to bláznovství? Může se člověk tak moc vázat k věcem? Když vodím loutku, dávám jí kousek ze sebe.

Ale u objektu to tak není. Objekt existuje sám o sobě a jedním s ním jen jako s objektem. Jako Agnés Limbos, se kterou jsme na škole měli dvoutýdenní workshop právě s objekty. Když budu rozdělovat objektové divadlo manga jako ptáčka a manga jako manga, tak se do toho nejspíš zamotám. Pro mě je to objektové divadlo, které jsem znala před Agnés Limbos, a objektové divadlo, které vnímám jiným způsobem po Agnés Limbos. Obě dvě varianty jsou legitimní a dají se používat. Jen má občas někdy někdo problém s tím, jak se jednomu nebo druhému říká.

6.2 Agnès Limbos

„*You don't need to be a good actor*“¹⁷

Agnès Limbos¹⁸ nám první den vysvětlovala, jaký je pro ni rozdíl v objektech a loutkách tak, jak ho chápe a praktikuje ona. Je to takový druh animace, ale v neloutkářském stylu. Pro Agnès Limbos je velký rozdíl v tom, že pro loutkové divadlo jsou objekty vyráběné, kdežto pro její *théâtre d'objets*, jak říká svému způsobu divadla, ne. Objekty hledá na bleších trzích, v popelnicích. Nijak je nepředělává, nechává je takové, jaké jsou. Příběh je tvořen vždy ze skutečných předmětů. „*V současnosti mnoho tvůrců použije vidličku jako letadlo a řekne: Dělán objektové divadlo. Ale to théâtre d'objet není. Pro mě je to skutečná snaha dostat se k podstatě objektu, k jeho metaforickému smyslu, působení, totožnosti. Když na scénu položíte malý domek, je to domek. Když tam dáte hrneček, je to hrneček. Nechci předstírat, že je to něco jiného.*“¹⁹ Pro Agnès Limbos je důležité, že jí její představitost v objektovém divadle dovede mnohem dál než v loutkovém divadle. „*Pro mě je hlavní jedna věc: skutečně si dát ten čas a vnímat objekt, jít do hloubky a vidět jeho metaforický smysl. Pokud se budete dobře dívat, budete mít společné množství inspirace a materiálu, abyste něco vytvořili. To, co se snažím předat, je: nemanipulujte s objektem tolik, jen ho položte a dívejte se, co sděluje sám o sobě. Nepospíchejte a buďte přesní. Objekt by měl být inspirací.*“²⁰

Čas je jednou z věcí, na kterých si Agnès Limbos dala nejvíce záležet. Každé ráno jsme absolvovali malou rozcvičku, která byla vždy stejně dlouhá. Čas jsme řešili neustále. Byl důležitý pro pochopení její práce jak z pohledu diváka, tak účinkujícího. Učili jsme se navzájem, když jsme se rozdělávali do skupinek a pozorovali, co se na jevišti děje. Postupem času jsme pochopili, že divadlo se neděje na jevišti, ale v divákově hlavě, a to jen tím, jakým způsobem vezmeme objekt do ruky, jaký pohyb s ním uděláme nebo kam obrátíme náš pohled. Skrze různá cvičení jsme pomalu pochopili její principy.

Jedno ze cvičení, na kterém jsme její vnímání objektu pochopili asi nejvíce, bylo to, u kterého jsme ve skupinkách po pěti až sedmi lidech stáli nebo seděli u stolu.

¹⁷ Agnès Limbos, DAMU, V atelieru R102 listopad 2017

¹⁸ Agnès Limbos je belgická dramatička, herečka a režisérka. Její jméno je spojeno s objektovým divadlem *théâtre d'objets*.

¹⁹ LIMBOS, Agnès, VONDRÁKOVÁ, Adéla. Objekty nehledám, to ony hledají mne. *Loutkář*. 2018, 2018(1), 78-79.

²⁰ Taktéž

Představte si stůl, který je přikrytý dlouhým černým sametem a pět herců, kteří stojí a sedí u tohoto stolu a jsou oblečeni v černém. Každý z nich má u sebe jeden objekt. Diváci ho nevidí, protože herec ho má schovaný. Dokonce ani herci nevědí, kdo jaký objekt má. A někdy to netuší ani sám herec. Poslepu si vybral objekt, rychle ho strčil do kapsy a teď se nechá jen překvapit. Jejich pohled je upřený na jeden bod před nimi, takže herec neví, jaký objekt má herec na druhém konci stolu. Periferním viděním herec dohlédne jen na souseda. Později nám Agnès Limbos dovolila koukat se i na sebe navzájem, ale to jen v případě, když to opravdu cítíme. Neměli jsme mít za pohledem žádný záměr, neměli jsme hrát. Herci sedí a koukají před sebe. A v jeden moment, když někdo vycítí impuls, odkryje svůj objekt. Položí ho na stůl a to je vše. Nechá působit čas. Ostatní se pomalu přidávají. Každý odkrývá a schovává objekt tak, jak to zrovna cítí.

Později jsme přidávali jednoduché opakující se pohyby paží před obličejem nebo vedle trupu. Například pohyb dlaní nahoru a dolů, mávání. Dalším důležitým bodem byla substituce. Vyměňování objektu za jiný objekt jedním krátkým pohybem. Když si herec vzal s sebou na jeviště dva objekty, mohl provést v jeden moment substituci.

Herec může v těchto cvičeních použít jen tyto úkony. Může je kombinovat a používat libovolně za sebou. Jednoduše s nimi může improvizovat, ale nesmí přidávat nic navíc. Herci na sebe musí být napojení a pocitově se vnímat. A hlavně nesmí nic vymýšlet dopředu ani nejednat s nějakým jasným úmyslem. Například když vy jako herec vidíte, že váš soused dal na stůl láhev od rumu a vy víte, že máte v ruce postavičku muže, nebudete ji dávat k lahvi s vymyšleným účelem říci divákovi, že muž je opilec. Nesnažíte se vymýšlet kontext akce, ale nechat diváka, ať si ho najde sám. I za tu cenu, že vy ho nevidíte. To je velmi důležité. V těchto improvizacích herci kolikrát netuší, jaký význam tím předávají. Proto je tak důležité napojení mezi sebou. Nechat vše působit a dát tomu čas. Nechat divákovi prostor pro jeho fantazii. Byla to taková rozžitá fotografie rodiny.

Jedno z dalších cvičení bylo po menších skupinkách dvou až tří lidí. Vybrali jsme si pohlednici a našim úkolem bylo ji skrze vybrané předměty nějakým způsobem zpracovat. Přenést do našeho výstupu její pocit, příběh, myšlenku. Jednání s předmětem už bylo volnější, ale pořád se kladl důraz na to, nechat objekt promlouvat sám za sebe. Vždy na konci této scénky jsme divákovi odkryli pohlednici.

Nejdřív jsme z tohoto přístupu byli hodně zmatení. Na takovou práci jsme nebyli zvyklí. Spousta z nás se pořád dokola vracela k ožívání objektů. Možná to bylo tím, že jsme už tak moc zvyklí na jiný druh práce. Možná jsme nedokázali dostatečně věřit v objekt, se kterým jsme pracovali. V improvizaci za stolem bylo jednoduché odprostit se od příběhu, byla tam jasně daná pravidla. U pohlednic to tak jednoduché nebylo a spousta z nás se vracela k zajatým kolejím z hodin animace. K jednoduchému ožívání objektu jako loutky.

7. Vztah k loutce/s loutkou

„Je to zvláštní, ale pro mne jsou loutky svobodnější, přirozenější než živý herec. Mohou mne mnohem silněji okouzlit ... Loutky ... nemají žádný mimodivadelní život, nelze je zaslechnout, nelze je poznat mimo role, v nichž vystupují.“²¹

Když máte dokonalý vztah k loutce, je to i trochu vztah s loutkou. Když dosáhnete vztahu s loutkou, jste dospělý člověk, který se nebojí si sám se sebou hrát. Možná je to i nějaký druh terapie. Nebo by rozhodně mohl být. Taková malá nenápadná schizofrenie, kterou máte pořád pod kontrolou. Nebo ne? Kde je zdravý odstup? Přeci jen je loutka pořád věc.

7.1 Matija a jeho loutky

Matija Solce, si jednoho dne v Austrálii ve městě Melbourne všiml v hračkářství loutky plyšové pandy. A od té chvíle je to nerozlučná dvojka. Panda je jeho prodloužená ruka. Nosí ji všude s sebou. Jednou nám vyprávěl, jak zkouší svoje autorské inscenace. Panda sedí na židli a kouká se na loutky, se kterými Matija Solce zkouší, když tedy zrovna nezkouší s ní. Potom se s pandou Matija radí, co vypadá dobře nebo co by se dalo v animování loutek zlepšit.

Na jeho inscenacích je Matijův vztah k loutkám velice patrný. Je cítit z preciznosti a něžnosti animace. Navíc si všechny loutky si vyrábí sám. Například *Malé noční příběhy*. Loutka dědečka, který píše knihu příběhů, ale nemá zrovna svůj den. Nedaří se mu vymyslet dobrý příběh. Perfektní animace loutky, která může pohybovat obočím, otevírat pusou a zavírat oči, je vyrobena přesně na Matijovu ruku s dlouhými prsty. Uvnitř má mechanismus se kterým může pohybovat obočím a očima, jinak je vyrobena ze starého dřevěného balónu, který je nakaširovaný. Později se v příběhu objevují další jednoduché, ale i propracované loutky. Loutka toreadora je maňásek, který má jen toreadorský klobouk, jinak je úplně nahý (Matijova ruka je nahá), a mluví španělsky. Mojí srdcovkou je ale žába. Jednoduchá loutka vyrobená ze starých hnědých silonek. Dvě nohy a hlava s mrkacíma očima a otevírací pusou.

Matija využívá svoje loutky maximálně. Jako by chtěl vždy ukázat, co všechno loutka dokáže. Jako kdyby si vždy předem našel, co vše je s loutkou možné, a až potom tyto možnosti dosazoval do příběhu, aby nebyla vynechána ani jediná z nich. Už

²¹ JURKOWSKI, Heryk. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 23. ISBN 80-902482-0-9.

jsem se zmínila, že si vyrábí loutky sám. To znamená, že může vymýšlet, co loutka dokáže už při její výrobě. Při volbě materiálu nebo mechanismu uvnitř loutky.

Může mít loutkoherec svou loutku tak rád, že se stane jeho součástí, skutečným partnerem, se kterým si dokáže povídat? Spousta lidí si přeci povídá sama se sebou. Tohle je tedy jenom určitá část nás, kterou si projektujeme do loutky. Pro mě je vztah k loutce velice důležitá věc a při animování si to vždy uvědomuji. Snažím se nedělat rozdíly mezi loutkami, které dostanu nebo které si vyrobím. Vždy se k nim dá najít cesta, jen je náročnější. Pro mě je dobrý vztah k loutce základem dobré animace loutky. Když vás loutka nebaví, nebo se vám nelíbí, je vidět váš přístup k ní a odráží se to i na vaší animaci.

8. Závěr

Když jsem byla přijata na DAMU na katedru Alternativního a Loutkového divadla obor Herectví, říkala jsem si, že loutkové divadlo už znám a že je teď pro mě potřeba zkoušet jiné věci, které neznám, a až potom se rozhodnout, jakou cestou se vydám. Začalo mě bavit pohybové divadlo. To jsem si mohla vyzkoušet hned v prvním ročníku. S Evou Rosemarijn Burgerhoudt jsme pracovali na inscenaci *Skvettlek*, kde jsme zkoumali zvířecí pudy a instinkty. Zajímaly nás zvířecí pohyby, začínali jsme pozorováním zvířat, hlavně koček. Zkoumali jsme osobní prostor různě velkých zvířat. Zkoumali jsme hranici útoku nebo útěku, která byla určena tím, jak daleko od sebe zvířata jsou. Je to jednoduché, když překročíte osobní hranici zvířete, je na něm, kterou ze dvou variant si vybere. Já jsem ale nikdy nebyla dost pohybově zdatná na to, abych se vydala touto cestou.

Když jsme si zkoušeli činoherní herectví na workshopu s Csongorem Kassaiem, měl každý z nás jeden monolog z nějakého dramatu, který nám vybral Csongor sám. Bylo zvláštní, poprat se s textem způsobem, který nikdo z nás neznal. Začala jsem tomu říkat kýčovitě herectví. Měla jsem monolog z Čechovova *Racka*. Nina Zarečná pro mě byla naprosto hloupá postava a dlouho jsem si ji nedokázala připustit k tělu. Pustit k sobě tu opravdovou vážnost, kterou obsahoval její monolog. A nebyla jsem jediná, kdo s tím měl ze třídy problém. Později jsme se všichni domluvili, že si tu vážnost a ten kýč, který v tom je, užijeme a využijeme ho. A najednou jsme se uvolnili. Neříkám, že to byl nejlepší workshop, který jsme za ty tři roky měli, ale jsem za něj ráda.

DAMU je tu hlavně pro to, aby si studenti zkoušeli různé druhy divadla, aby nabrali spoustu zkušeností a později se rozhodli, jakou cestou se vydají. A já jsem se po všech těchto zážitcích zase vrátila k loutkám. Ostatním způsobům divadla se samozřejmě nebráním a baví mě i ty. Ale například přes inscenaci *RAW* jsem zase začala věřit tomu, že i loutkovým divadlem můžu předávat spoustu důležitých věcí a měnit pohledy i názory lidí na témata, nad kterými možná ani nikdy nepřemýšleli. A to je výzva.

9. Zdroje

9.1. Knižní zdroje a periodikum

JURKOWSKI, Herynk. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s. 23. ISBN 80-902482-0-9.

SMOLÍK, Robert, DRTINA, Michal. Všechno se velmi zjednodušuje. *Loutkář*. 2018, 2018(4), 26-29.

LIMBOS, Agnès, VONDRÁKOVÁ, Adéla. Objekty nehledám, to ony hledají mne. *Loutkář*. 2018, 2018(1), 78-79.

9.2. Internetové zdroje

HOGENOVÁ, Anna, TITLBACH, Filip. "Dnešní člověk žije v předběhu, nepatří mu přítomnost," říká filozofka Anna Hogenová. *Radio Wave* [online]. Praha: Český rozhlas, 2019 [cit. 2019-05-22]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/dnesni-clovek-zije-v-predbehu-nepatri-mu-pritomnost-rika-filozofka-anna-hogenova-7778313?fbclid=IwAR36NiziQIOXeB0m1EkFSQKX8049H-sf-vZRSBP63Rn2pI1yrWQOWNJrDYM>

KING, Allan. Dying at grace. In: *Youtube* [online]. Kanada: TVOntario, 2004 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AXpeuOFjPIg>

NGUYSE, Hiruit. Assisted Suicide of Michèle Causse. In: *Youtube* [online]. Švýcarsko: Swiss TV, 2010 [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=JfyxUO4ZsDo>

TRNKÁ, Jiří. Ruka. In: *Youtube* [online]. Československo: Krátký film Praha, 1965 [cit. 2019-05-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F-uaW0VqACo>

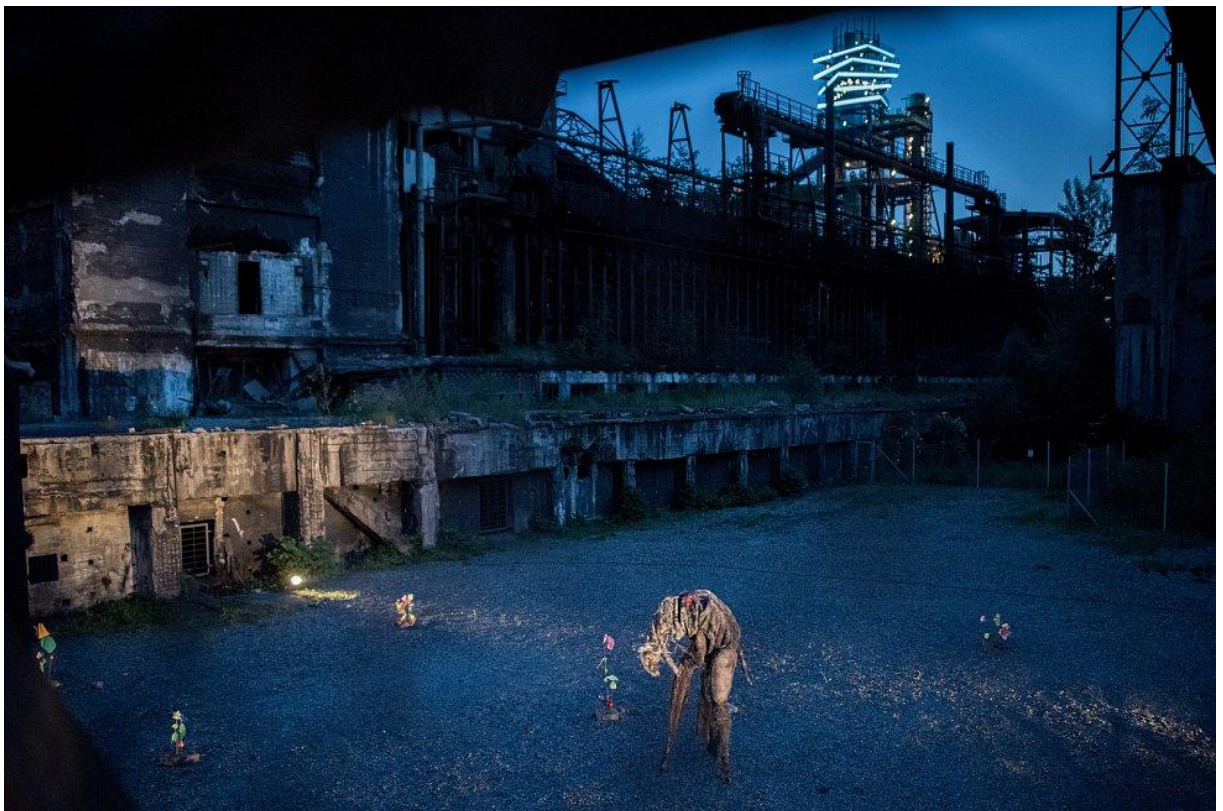
10. Obrázková příloha

10.1. Monstra v Hlubíně



Zdroj Karolína Jansová





Zdroj Lukáš Kaboň



Zdroj dolnívítkovice

10.2. Ten novej v naší třídě



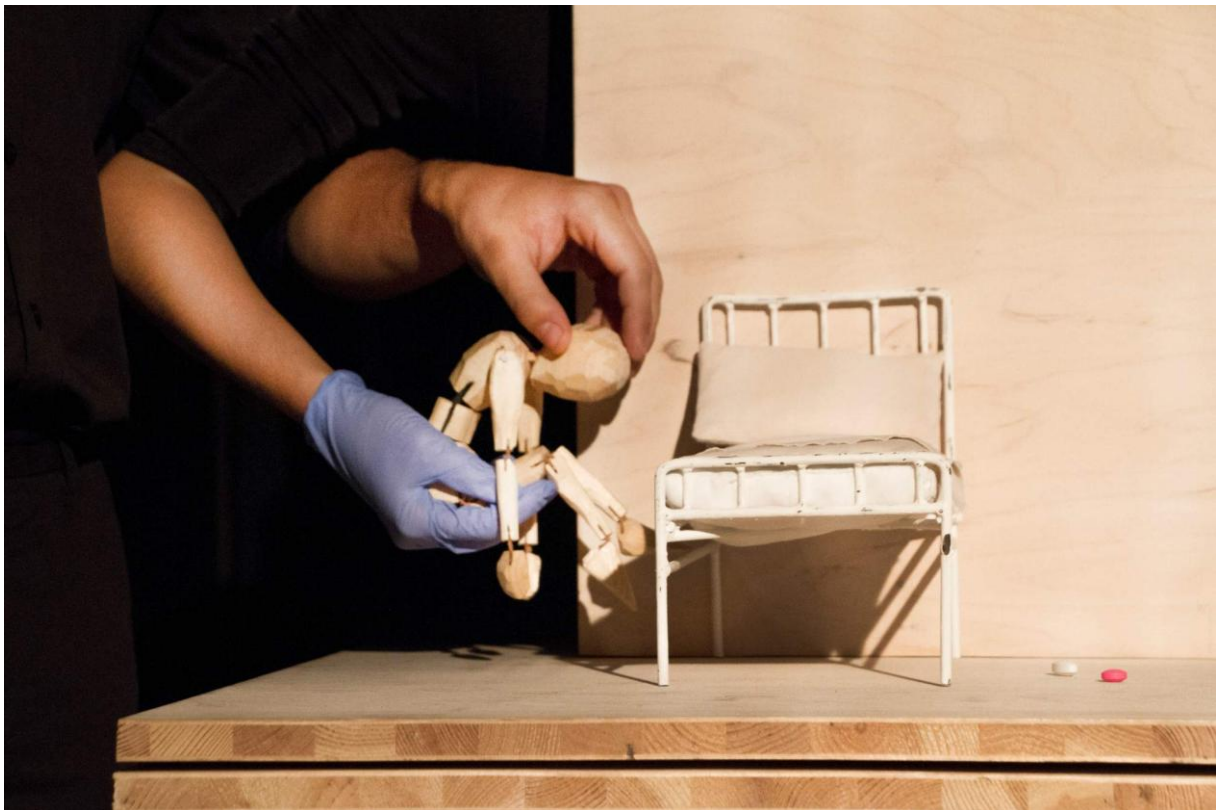
Zdroj Jiří Brnula

10.3. Hotel



Zdroj Jaroslava Holasová

10.4. RAW





Zdroj Johana Bártová

10.5. Beat Box





Zdroj Matija Solce