

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HEREC A DRAMATURGICKÉ MYŠLENÍ V PRAXI

David Bolech

Vedoucí práce: MgA. Kateřina Šplíchalová Mocová, Ph. D.

Oponent práce: doc. MgA. Jiří Havelka, Ph. D.

Datum odevzdání práce: 17. května 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing Arts

Acting of alternative and puppet theatre

BACHELOR THESIS

THE ACTOR AND DRAMATURGICAL THINKING IN PRACTICE

David Bolech

Thesis advisor: MgA. Kateřina Šplíchalová Mocová, Ph. D.

Examinor: doc. MgA. Jiří Havelka, Ph. D.

Date of submission of the thesis: 17th of May 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

vypracoval 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.

Poděkování

Děkuji Kateřině Šplíchalové Mocové za vedení mé práce, Marku Bečkovi za oporu během celého studia na DAMU a všem dalším, kteří k tvorbě této práce přispěli.

Abstrakt

Herec a dramaturgické myšlení v praxi je bakalářská práce, která vznikla v rámci studia na Katedře alternativního a loutkového divadla. Věnuje se třem konkrétním projektům, konajícím se vždy s ročním odstupem. Klade si za cíl formulovat a vyobrazit dramaturgické aspekty divadelní tvorby z pohledu herce a popisuje některé formy divadelního procesu, které jsou na Katedře alternativního a loutkového divadla uplatňovány, jako například metoda devised theatre. Reflektuje nabyté zkušenosti s různým časovým odstupem a sleduje hercovo myšlení v různých liniích a souvislostech.

Všechny tři divadelní projekty jsou rozděleny na přípravnou a realizační fázi. Během přípravných fází autor reflektuje tvůrčí procesy, během kterých vedle svého hereckého zaměření realizuje svou potřebu komplexního uvažování o daném díle. Fáze realizační potom dokazují, že i během nich se herec neustále snaží nebýt pouhým nástrojem cizí umělecké vize, neboť v divadle laboratorního typu je produkt kolektivní záležitostí, kam si každý člen promítá své představy.

Dva sólové projekty, které jsou rovněž součástí práce, s sebou sice nenesou potřebu kolektivního kompromisu, obsahují však podobný způsob uvažování, kdy herec nevnímá svou činnost pouze jako příležitost seberealizace vystupováním na jevišti, ale jako možnost pozměnit divákovu vnímání a pohled na téma, jímž se inscenace zabývá.

klíčová slova: dramaturgie, devised theatre, alternativní a loutkové divadlo, autorské projekty

Abstract

The Actor and Dramaturgical Thinking in Practice is a bachelor's thesis that was created as part of studies at the Department of Alternative and Puppet Theatre. It focuses on three specific projects, which take place one year apart. It aims to formulate and depict the dramaturgical aspects of theatre production from the actor's point of view and describes some forms of theatre process that are applied at the Department of Alternative and Puppet Theatre, such as the devised theatre method. It reflects the experience gained with different time intervals and follows the actor's mindset in different lines and contexts.

All three theatre projects are divided into a preparatory and implementation phase. During the preparatory phases, the author reflects the creative processes during which, in addition to his acting focus, he realizes his need for complex thought about the work. The implementation phases then prove that even during them, the actor constantly tries not to be a mere instrument of a foreign artistic vision, because in a laboratory-type theatre, the product is a collective matter, where each member projects his ideas.

Although the two solo projects, which are also part of the work, do not involve the need for collective compromise, they contain a similar way of thinking, where the actor perceives his activity not only as an opportunity for self-realization on stage, but as an opportunity to change the viewer's perception and view of the topic.

key words: dramaturgy, devised theatre, alternative and puppet theatre, authoral projects

Obsah

Abstrakt	5
Abstract	5
Obsah	7
Úvod	10
1. Co mě inspirovalo k dramaturgickému myšlení?	11
1.1. Amatérské kořeny	13
1.2. HaDivadlo	15
1.2.1. Maloměšťáci v HaDivadle	17
2. Vlastní praxe	20
2.1. Návrat hrdiny	20
2.1.1. Přípravná fáze	20
2.1.1.1. První nápady	20
2.1.1.2. Knižní zdroje	21
2.1.1.3. Znovu od nuly	23
2.1.1.4. Akcent na autorství	23
2.1.2. Realizační fáze	24
2.1.2.1. Výroba loutky	24
2.1.2.2. Tvorba autorského textu	25
2.1.2.3. Tvorba scénáře	26
2.1.2.4. Prvotní scénář	27
2.1.2.5. Zkušenost premiéry	28
2.1.2.6. Nový scénář	29
2.1.3. Shrnutí	29
2.2. Divadlo Continuo	32
2.2.1. Seznámení s prostorem	33
2.2.2. Inspirace materiálem	34
2.2.2.1. Stát se materiálem	36

2.2.3. Rezignace na dramatickou situaci.....	37
2.2.4. Práce s maskou.....	39
2.2.5. Shrnutí.....	40
2.3. Bajky.....	43
2.3.1. Přípravná fáze.....	43
2.3.1.1. Hledání námětu.....	43
2.3.1.2. Hledání formy.....	45
2.3.1.3. Výběr bajek.....	46
2.3.1.4. Umění improvizace.....	47
2.3.1.5. Převod literární předlohy do loutkového divadla.....	48
2.3.2. Realizační fáze.....	49
2.3.2.1. Zkoušení a reflexe.....	49
2.3.2.2. Vidina do budoucna.....	50
2.3.3. Shrnutí.....	51
3. Celkové shrnutí vlastní praxe.....	52
Závěr.....	53
Seznam příloh.....	54
Seznam použitých zdrojů.....	55
Knižní zdroje.....	55
Internetové zdroje.....	56
Ostatní zdroje.....	57

Úvod

V práci *Herec a dramaturgické myšlení v praxi* jsem se zaměřil na tři konkrétní divadelní projekty, které lemovaly mou cestu tříletým studiem herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla. Jedná se o inscenace, ve kterých jsem, i přes své primární herecké zaměření, nefiguroval pouze jako herec, nýbrž jsem se, díky způsobu práce na KALD, stal součástí tvůrčího kolektivu, který formou devised theatre pracuje společně z výchozího bodu nula, neboli při rozvíjení dramaturgicko-režijní koncepce „nemá nikdo náskok“.

První projekt s názvem *Návrat hrdiny* popisuje moji první rozsáhlejší inscenační zkušenost z prvního ročníku, v rámci které jsme se záměrně stali homogenní skupinou, kde každý mohl zastávat libovolnou funkci v rámci vzniku jevištního díla podle vlastního uvážení. *Návrat hrdiny* mě postavil před několik nepříjemných rozhodnutí, která pro mě nebyla jednoduchá učinit, ale odstup času mi umožnil pojmenovat konkrétní benefity, které mi tento proces přinesl.

Dále se zabývám výjezdem do Malovic, kde jsme ve druhém ročníku absolvovali workshop zaměřený na pohybové divadlo a práci s maskou. Během osmi dní jsem zde za pomoci tvůrčích impulsů od členů *Divadla Continuo* zkomponoval vlastní pohybovou partituru, která vycházela z práce s papírem, jakožto inspiračním materiálem. Tento intenzivní zážitek mi ukázal pro mě do té doby neznámou spleť interpretací cestu.

Poslední projekt, který jsem podrobil zpětné reflexi, je zatím neukončený proces tvorby inscenace pro děti, u něhož jsem stál jako jedinec za celým nápadem i realizací. I hlavní dramaturgickou úlohu jsem tak přenesl sám na sebe. Kapitola se věnuje převodu literární předlohy do loutkového divadla a okrajově i otázce herecké autentičnosti.

Celá práce poskytuje vhled do **myšlenkového procesu herce**, který nechce pouze propůjčovat své tělo a hlas cizí umělecké vizi, nebo být pouhým nástrojem jevištní realizace, nýbrž chce **vnímat divadlo celistvě**, přemýšlet o tajemství jeho vzniku, dopadu na diváka, o tom, proč, jak, komu a jakým způsobem.

1. Co mě inspirovalo k dramaturgickému myšlení?

Již třetím rokem studuji herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla. Zažil jsem zde nespočet různorodých projektů, workshopů a měl šanci spolu se svými spolužáky nazkoušet i několik inscenací krátkých forem. Dovolím si tedy tvrdit, že jsem měl dostatek času na to poznat, jak naše katedra funguje, zorientovat se v jejích idejích a postupech a pochopit, jakým směrem nás vedou naši pedagogové.

Hned na začátek je ještě vhodné zmínit, že jsem se v praxi zatím nesetkal s opravdu tradičním činoherním přístupem, kdy herec pouze naplňuje režisérovu vizi. Tím nechci ono naplňování zlehčovat, bez pochyby vyžaduje schopnost precizně ovládat herecké řemeslo, chci tím jen podotknout, že (a to i právě díky vedení naší katedry) jsem zvyklý na zcela odlišnou hierarchii v divadelním organismu.

Předpokládaná hierarchie bývá v praxi taková, že režisér je jakýsi organizátor, dramaturg během zkoušek zastává funkci diváka a dohlíží na čitelnost inscenace a herci jsou nástroj jejich vize. Slovo „nástroj“ nezní úplně lichotivě, ale i dnes je běžnou praxí, že dramaturg může například zasáhnout do přeobsazení hereckých rolí a v takovém případě je ona hierarchie neoddiskutovatelná. Hierarchie praktikovaná na Katedře alternativního a loutkového divadla se tomuto modelu vůbec nepodobá. Režisérem, dramaturgem a dokonce i hercem může být kdokoliv. Samozřejmě se zde dodržuje jisté rozčlenění podle studijních oborů, ale není výjimkou, že třeba scénograf přijde s rozpracovanou režijní koncepcí, přizve ke spolupráci spolužáky se zájmem o zvolené téma a ve výsledném tvaru nakonec hrají všichni. Nikdo tudíž nemá ve skupině dostatečný odstup a nikdo neposkytuje tzv. vnější pohled, ale dramaturgie se zde praktikuje tak nějak kolektivně. A **kolektivní dramaturgie**, respektive **kolektivní spoluautorství** je dnes již běžnou praxí i v některých profesionálních institucích.

Alternativa znamená dělat věci jinak, umět se vymezit, ale pro každého už může spočívat v něčem malinko odlišném. A pro mě je to především právě v důrazu kladeném na proces, na jakousi **laboratorní formu**, která je nám v bezpečném školním prostředí dopřávána. Velmi často operujeme s termínem **devised theatre**, též sdílené divadlo, který na naši katedru zanesla vědecká pracovnice a pedagožka Sodja Lotker. V čem sdílené? Co si pod tím můžeme představit? Jana Soprová, divadelní teoretička, kritička a porotkyně na festivalech amatérského divadla s blízkým vztahem právě k nezávislým a alternativním skupinám, do Divadelních novin v lednu 2014 napsala: „*Sdílené divadlo je forma divadla, kde scénář není dílem jednotlivce – spisovatele, ale vzniká během spolupráce těch, kteří se bezprostředně podílejí na*

vzniku konkrétního představení. Na počátku se stanoví téma, které skupinu zajímá, k němu se sbírají materiály – většinou formou rozhovorů a dokumentů (může se týkat historie nějakého místa, události či dílčího zájmu) – a z těchto zlomků formou cílených improvizací a začleňování útržků slov a vět se skládá výsledný inscenační produkt.“¹

A ač z mého tvrzení plyne, že vzhledem ke svému nezájmu o činoherní divadlo se nemám k čemu vymezovat, neboť jsem ten ryze tradiční postup (myšleno od dramatického textu k představení, kdy herci nastupují do procesu až ve chvíli, kdy mají režisér s dramaturgem promyšlenou svou režijně-dramaturgickou koncepci) naplno nezažil, mohu s klidným svědomím prohlásit, že způsob tvorby popsany Janou Soprovou, který s velkou přesností odpovídá tomu, jak se u nás inscenační tvorba vyučuje, je mi nejbližší.

Tvorba každého představení by se dala rozdělit na přípravnou a realizační fázi a bývá běžnou praxí, že herci vstupují do procesu až právě v té realizační. Na KALD je to jiné – všechny projekty rozpracováváme od samotného začátku společně se studenty scénografie a režie-dramaturgie. Dá se tedy říct, že být jakožto student herectví veden k dramaturgickému myšlení, je takové specifikum právě Katedry alternativního a loutkového divadla. Často se během zkoušení stalo, že se úplně **smazaly rozdíly mezi našimi studijními obory** a stala se z nás homogenní skupina všestranných umělců, která směřovala ke společnému cíli. Z pohledu herce přemýšlím, **jak bude divadelní jazyk**, zvolený ať už mnou nebo tvůrčím kolektivem, jehož jsem součástí, **komunikovat s divákem**. Ba dokonce právě z pozice performerera jednajícího z jeviště a tudíž člověka, který jednou bude s divákem v bezprostředním kontaktu, mám možnost dramaturgické úsilí hodnotit prakticky.

¹ SOPROVÁ, Jana. Sdílené divadlo. Divadelní noviny. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/sdilene-divadlo> (cit. Oct 05, 2021)

1.1. Amatérské kořeny

Ještě před studiem na DAMU jsem několik let navštěvoval dramatický soubor v liberecké základní umělecké škole. Léta zde strávená mi dala základní průpravu pro pozdější uměleckou tvorbu. Přiznávám, že v té době pro mě nebyla umělecká hodnota mojí tvorby prioritou, divácký komponent jsem zřídka bral v potaz. Smysl mi dávalo to, co bavilo především mě. Díky přehlídkám amatérského divadla, na které jsme několikrát ročně jezdili, jsem však přišel do kontaktu s divadelní terminologií, která mi napovídala, že divadlo není jenom praxe, ale že když se mu „dostanu pod kůži“ a lépe poznám jeho činitele, otevrou se mi nové cesty. Přál jsem si umět „rozumět divadlu“ tak, jako porotci na těchto divadelních přehlídkách, mezi které mimo jiné často patřila i právě Jana Soprová. Myslím, že dostat se divadlu pod kůži, je právě jedna z funkcí dramaturga. A záměrně používám takto abstraktní formulaci, protože dramaturg často pozoruje neviditelné cesty a směry, které vedou kolektivním procesem tvorby.

Amatérské divadlo má se studiem divadelní tvorby na Katedře alternativního a loutkového divadla mnoho společného. První podobnost vychází již jen z podstaty toho, že se jedná právě o studium. *„Amatérské divadlo má dva cíle: vnitřní a vnější. První a základní je vnitřní cíl – přínos divadelní práce pro samotný kolektiv a pro každého jedince v něm. Jde o rozvoj tvořivého myšlení, kultivaci, dotváření a obohacování osobnosti amatéra, ale i jeho vůle, odpovědnosti, soustavnosti, morálky...“*² píše Luděk Richter ve své knize *Literatura, divadlo a my*. I když my, jakožto studenti DAMU připravující se na budoucí praxi, dbáme i na „cíl vnější“, tedy na výsledné inscenace a představení, stále je důležité brát zřetel na fakt, že všechny projekty, které během studijního programu dokončujeme a o kterých se budu rozepisovat níže, nás mají především postavit před neznámou překážku, jejíž překonáním se něco nového naučíme a dozvíme o sobě samých.

Druhá podobnost je jakýsi specifický jazyk, který amatérské divadlo vytváří. V kapitole *Autorské divadlo jako hledání výrazu* Jan Vedral píše: *„Zdůraznění divadelnosti na úkor dramatickosti. Jeviště se ozvláštňuje téměř všechno, vzniká tak metajazyk jeviště ozvláštěných znaků. Ozvláštěním lze ovšem dodat zdání obsahovosti i tomu, co vůbec nic nesděljuje.“*³ Jan Vedral zde popisuje, co utváří jazyk amatérského autorského divadla. Pro profesionální variantu se dá jeho myšlenka

² RICHTER, Luděk. *Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla*. Praha:

Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Knihovnička amatérského divadla., s. 11

³ VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. [Brno]: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0., s. 315

přeložit tak, že alternativní divadlo nemusí nutně pracovat s dramatickou situací. Sdělovat mohu také skrze pohyb, který třeba jen ztělesňuje určitou atmosféru nebo skrze světlo, či materiál. Schopností diváka je, že si vždy nakonec najde vlastní klíč, podle kterého jevištní tvar přečte. Čemu neporozumí, to si, právě ve snaze dílu porozumět, domyslí. Alternativní dramaturgie pracuje s předpokladem divákovi aktivní účasti a zapojení fantazie. Počítá s tím, že se divák stane tvůrcem významu daného díla.⁴

Poslední paralelu dokážu pojmenovat na základě skutečnosti, že jsem se jako student základní umělecké školy, i nyní jako student divadelní fakulty, setkal primárně nikoliv s interpretačním, leč s autorským divadlem. Tomu věnoval Jan Vedral ve své knize *Dramaturg* souhrnný odstavec, který si zde dovoluji odcitovat celý: „*Při značném zjednodušení můžeme tvrdit, že autorské divadlo – ať už při svým proměnách bylo označováno jakkoliv – usilovalo vždy o jiný, osobitější obsah divadelní výpovědi, obsahovaný jinými, osobitějšími výrazovými prostředky, než jaký přinášelo v té době divadlo oficiální. „Netradiční“ a „nekonvenční“ divadla se téměř vždy formovala v opozici vůči „tradičnímu“ a „konvenčnímu“ divadlu, ale zároveň se mohla formovat právě díky jeho existenci.*“⁵ Tou dobou myslí Jan Vedral 70. léta, během kterých postupně docházelo k profesionalizaci amatérských scén, z nichž mnohé dodnes patří mezi populární – *Divadlo na provázku*, *Divadlo Ypsilon* či *Hanácké divadlo*, dnešní *HaDivadlo*. Celá kapitola v knize *Dramaturg*, ze které přejímám i tento odstavec, je pojmenována *Autorské divadlo jako výraz hledání*. A právě to hledání je pro KALD velmi typické. Naučil jsem se vnímat divadelní tvorbu jako **nikdy neukončený proces**, který s každou svou fází příprav a s každou další reprízou, nabývá nových významů.

⁴ BEHRNDT, S. The Dramaturg as Collaborator: Process and Proximity. *Devised Dramaturgy: A Shared Space*, April 21, 2012

⁵ VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. [Brno]: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0., s. 306

1.2. HaDivadlo

HaDivadlo je profesionální divadelní scéna, založená a původně sídlící v Prostějově pod názvem *Hanácké divadlo*. V osmdesátých letech byla přesunuta do Brna, kde se stala součástí *Centra experimentálního divadla*. Na specifické poetice, humoru, nadsázce a hravosti divadla se v historii podílel například režisér Arnošt Goldflam nebo dramaturg Josef Kovalčuk. V současné době roli uměleckého šéfa vykonává Ivan Buraj a hlavním dramaturgem je Matěj Nytra. *HaDivadlo* bývá často označováno za tzv. „činoherní“, k čemuž já osobně nemám blízký vztah. V čem tedy tkví jeho odlišnost, výjimečnost, osobitost?

Matěj Nytra vystudoval JAMU na Katedře dramaturgie činoherního divadla pod vedením Petra Oslzlého, zakladatele *Centra experimentálního divadla* a tvůrce české avantgardy historicky spjaté s Husou na provázku a již zmíněného Josefa Kovalčuka, neboli osobností, které vůbec nejsou spojovány s tradicionalistickou estetikou, nýbrž se studiovou tvorbou. Čili už jako student mohl Nytra značně experimentovat a nebýt svazován konzervativními zadáními. V rozhovoru pro Český rozhlas v pořadu *Reflexe: Divadlo!* řekl: „Pro mě je činohra takový neurčitý pojem, nevím nakolik mu věřím nebo nevěřím, ale sám ho ani příliš nepoužívám, když mluvím o způsobu divadla, kterému se věnuji.“⁶ V návaznosti na toto tvrzení však později prozrazuje: „Pro mě není činohra něco, co by bylo překonané. Vždycky je velká výzva na něčem, co má svoji usazenou hodnotu a je obeháno kontexty, historickými nebo společenskými, něco podniknout. Pro mě je důležité přemýšlet nad tím, co s tím materiálem dělám. Zajímá mě jestli hrajeme podle karet nebo se dostaneme k tomu, že tvoříme nějak alternativně, že tu práci, ten námět, transformujeme a ožívujeme, ať už ji dekomponujeme nebo aktualizujeme, ale že s ní nějak progresivně pracujeme dál.“⁷ Už jen těchto pár vět přináší několik klíčových termínů – práce alternativní, progresivní, nasvědčuje tomu, že ač výsledné produkty mají činoherní podobu, proces zkoušení v *HaDivadle* není tak docela standardní. Napovídá tomu i fakt, že po nastoupení Ivana Buraje do pozice uměleckého šéfa, se spolu s Matějem Nytrou pokusili formulovat definici *HaDivadla* a jako východisko jejich diskuze vznikl podtitul, který má nyní divadlo i na svých webových stránkách: „Scéna progresivní dramaturgie“. To odkazuje ke kontinuální

⁶ O čem je řeč, když mluvíme o činohře | Vltava. Český rozhlas Vltava [online]. Copyright © 1997 [cit. 08.05.2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/o-cem-je-rec-kdyz-mluvime-o-cinohre-7958749>

⁷ O čem je řeč, když mluvíme o činohře | Vltava. Český rozhlas Vltava [online]. Copyright © 1997 [cit. 08.05.2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/o-cem-je-rec-kdyz-mluvime-o-cinohre-7958749>

dramaturgické práci, která se projevuje například tím, že inscenace jsou v *HaDivadle* tvořeny podle tematických cyklů jednotlivých sezón. Nytra to ve stejném rozhovoru završuje poznámkou: „*Pro mě HaDivadlo není definováno jako činoherní scéna, je to především scéna progresivní svým přemýšlením.*“⁸

A to všechno, co Matěj Nytra tvrdí o své práci a směřování jeho domovské scény, je na výsledných inscenacích velmi znát. Jsou nekonvenční, experimentální, často diváka provokují svou estetikou a provedením. Jako jeden příklad za všechny, jsem si z repertoáru zvolil inscenaci *Maloměšťáci*.

⁸ O čem je řeč, když mluvíme o činohře | Vltava. Český rozhlas Vltava [online]. Copyright © 1997 [cit. 08.05.2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/o-cem-je-rec-kdyz-mluvime-o-cinohre-7958749>

1.2.1. Maloměšťáci v HaDivadle

Inscenace *Maloměšťáci* měla v Brně premiéru 13. 12. 2018 a v roce 2019 získala Cenu Divadelních novin za režii Ivana Buraje⁹ v kategorii činoherního divadla. Vyhází z dramatického debutu Maxima Gorkého *Měšťáci*, který vydal v roce 1901.

Jedná se o realistické drama bez výraznější dějové linky, představující psychologii postav různých generací, které se od sebe samozřejmě v lecčem liší, ale všechny odrážejí dobu, ve které byl text napsán. Je pochopitelné, že u více než sto let staré předlohy, bude diváka zajímat především otázka, v čem jsou témata, obsažená v dramatu, aktuální dnes a proč má smysl se takto nedějovou činohrou v dnešní době prezentovat. A tady přichází zásadní a pro mě zprvu překvapivý poznatek. Gorkého drama je totiž pro dnešní svět aktuální naprosto vším. Většina replik působí jako vytržená ze současnosti, chvílemi se sdělnost celého díla dokonce zdá být až okatá. Tomu všemu dodává serióznost vlastně pouze výše zmíněný fakt, že Gorkij napsal *Měšťáky* již před 120 lety, protože kdyby úplně stejný text vydal současně písící autor, byl by kritizován za přehnanou popisnost a pokus o upozorňování na něco zcela zřejmého. Témata mezigeneračních sporů a neúprosného plynutí času jsou, i přes svoji nespornou závažnost, klišé. Pokusů o jejich zpracování existuje nespočet. V brněnských *Maloměšťácích* rozhodně není tato závažnost nijak zpochybňována, ba naopak, avšak přehnaně doslovné situace chvílemi připomínají spíše situační komedii, ač si celé zpracování rozhodně neklade za cíl působit komickým dojmem. Pro příklad, hned na začátku dramatu hlavní hrdina zakopne o staré hodiny s velkým ciferníkem a věčně divákům sdělí, že: „*Tyto hodiny jsou symbol.*“

V *HaDivadle* se však rozhodli vyzdvihnout ještě jedno téma, které se divákovi osvětlí až se závěrečnou pointou – ochrana životního prostředí. Téma, které bez pochyby ve dvacátém prvním století hýbe světem. V inscenaci je několikrát nenápadně zmíněno, ale není na něj kladen žádný větší důraz, na závěr celého představení je však nad hlavami herců z dataprojektoru promítnuta poslední věta: „*A tak ubíhaly dny našim maloměšťákům. Dny, během kterých si nevšimli, že jim za okny mizí příroda.*“ Jsou diváci, kteří po představení uvedli, že byli touto větou rozčarováni, dokonce tvrdí, že bez ní by se jednalo o perfektní představení. (pozn.: Žádná věta v tomto znění se v předloze nevyskytuje, je tudíž zřejmé, že jde čistě o záměrný přídavek z pera režiséra nebo dramaturga pro vyzdvihnutí zmíněného tématu.) Vysvětluji si to tak, že

⁹ Ceny Divadelních novin 2019 – Divadelní noviny. Divadelní noviny [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelnich-novin-2019>, [cit. 12.05.2021].

je téma ekologie již unavuje a nechápu, proč musí být nastrčeno i tam, kde není nezbytně nutné. Já osobně tento apel velmi oceňuji, už proto, že tvůrcům muselo být jasné, že se s podobnými reakcemi setkají a stejně nezanevřeli na svůj záměr. Tím je ostatně typická dramaturgie celého *HaDivadlo* a i proto patří k jednomu z mých nejoblíbenějších scén v republice.

Nejsou to však pouze témata, čím jsem si *Maloměšťáky* tak oblíbil. Naopak, tematicky nejsou ani šokující, ani originální. Oslovil mě především styl herectví: minimalistický pohyb v kontrastu s velkými gesty a zvolený temporytmus celé inscenace, práce s dlouhými pauzami, tichými scénami, dlouho tmou a čekáním na vyprázdněné fráze, typické pro ruský realismus. Představení velmi pracuje s divákovou trpělivostí, což vyžaduje i trpělivost a soustředěnost samotných herců. Často vede jedna postava bouřlivý monolog, zatímco pět dalších na scéně pouze tiše a nehybně sedí – stejně jako v loutkovém divadle „*Kdo na jevišti jedná, ten se hýbe*“.¹⁰ Vše se odehrává v jedné místnosti, během představení neproběhnou žádné přestavby, i tak jsou však jednotlivé scény od sebe odděleny dlouho tmou a čekáním na akci. Několikrát se scéna dokonce rozsvítí úplně bez lidské přítomnosti na jevišti a po chvíli opět potemní nebo zde je přítomný herec, který nevykoná žádný pohyb, pouze stojí zamrzlý v živém obraze. Těmito tichým fragmentům kontrastují velmi vyhocené a herecky precizně zvládnuté konflikty, během kterých se postupně odhaluje kontext jednotlivých postav a jejich traumat. Vše je však ověněno jakousi ponurostí a velmi napínavě zinscenovanou nudou, kterou však herci dokážou prožít a trpělivě naplnit, protože vědí, že vše směřuje k ústřednímu sdělení – poslední věta promítnutá dataprojektorem.

A to je pro mě a pro mou bakalářskou práci, psanou z pohledu studenta herectví alternativního a loutkového divadla, zásadní. Protože jedním ze základních principů loutkového divadla je **soustředěnost a víra v naplnění hereckého úkolu**. Když plně věřím tomu, co dělám, uvěří tomu i divák. „*První a základní pravidlo je věřit tomu, že neživá hmota může obžít. Jistě to souvisí s principem hry, s naivitou dětského věku, možná i s magií hmoty, která má být oživena... V podstatě jde hlavně o možnost uvažování o celém problému. Budťo velmi technické, tedy loutka se hýbe. Její často mechanický nebo nepřirozený pohyb tu není na překážku, naopak se s ním počítá a*

¹⁰ BEČKA, Marek.; et al. Animace loutek, předmětů a materiálů v reálném čase. In O animaci z různých stran současného loutkového divadla; Miloslav, K. AMU: Praha, 2019; s. 78

vědomě pracuje. A druhý, neracionální, kdy skutečně uvěřím, že neživá hmota může ožít a já, jako loutkář, zprostředkovávám tento zázrak divákům.“¹¹

¹¹ BEČKA, Marek.; et al. Animace loutek, předmětů a materiálů v reálném čase. In O animaci z různých stran současného loutkového divadla; Miloslav, K. AMU: Praha, 2019; p 76.

2. Vlastní praxe

K rozboru jsem si vybral tři odlišné projekty, které vznikly rámci mého studia na KALD vždy s ročním odstupem. První z těchto projektů uplatňoval formou *divided theatre*, druhé dva potom tzv. **interakci divadelních komponentů**, neboť jsou převážně sólové.

2.1. Návrat hrdiny

Projekt s názvem *Návrat hrdiny* byl moje první zkušenost coby studenta DAMU s ucelnějším divadelním tvarem. Do té doby jsme pracovali pouze na krátkých etudách nebo jsme improvizovali na zadaná témata a seznamovali se s různými technikami, které se na KALD vyučují. Téma *Návrat hrdiny* bylo společné pro všech pět skupin vytvořených pedagogy. Každá skupina byla složená ze dvou až tří herců, jednoho režiséra a jednoho scénografa. Jediným vodítkem, nebo spíše podmínkou, které jsme pro tvorbu dostali, bylo, že představení musí být odehráno pomocí loutek vedených shora. Tato skutečnost jde trochu proti logice věci, ke které jsme na KALD vedeni. Pokud zvolíme jako komunikační prostředek loutky, musíme si vždy pro sebe pojmenovat důvod, s jakým záměrem jsme se je rozhodli použít. Tady se jedná o pochopitelnou výjimku, protože naše studium bylo stále teprve v začátcích a primárním záměrem pedagogů bylo naučit nás nejprve s loutkami náležitě pracovat dřív, než je začneme vnímat pouze jako možnost. Já jsem byl přidělen jako jediný zástupce mužského pohlaví do dámské skupiny ve složení Marta Hermannová z oboru režie-dramaturgie, Daria Šalyginová z oboru scénografie a Alžběta Nováková a Marie Sawa za obor herectví.

Na přípravu jsme měli více než měsíc, což se nám v tu dobu zdálo jako zbytečně mnoho času. To jsme ale netušili, kam se situace vyvine. Hned v začátcích tvorby jsme si vytvořili sdílený textový dokument, kam jsme mohli vkládat materiály spojené s tématem a po premiéře Marta Hermannová sepsala stručnou reflexi celého procesu tvorby. K těmto dvěma textům se zde budu odkazovat a občasně z nich citovat.

2.1.1. Přípravná fáze

2.1.1.1. První nápady

Hned v počátcích tvorby jsme se ve skupince shodli, že nevnímáme slovní spojení „návrát hrdiny“ jako něco spojeného s dramatickou situací, přesto však na nás působí jako veliké a složité téma, které nechceme odbýt jednoduchým prvoplánovým

zpracováním. Začali jsme tedy rozebírat pojem hrdinství více zeširoka – v čem ho spatřujeme, koho považujeme za hrdinu dnešní doby a kdo byl za hrdinu považován dříve, jak se hrdinství v průběhu dějin proměňovalo a tak podobně. Onen návrat měl poté spočívat právě v tom, že konkrétní historické hrdinské činy rozehrajeme teď a tady na jevišti.

Postupem času se nám okruhy zájmu začaly čím dál více politizovat – shodli jsme se na tom, že nespornými hrdiny naší historie jsou lidé jako Jan Palach, Václav Havel, Milada Horáková nebo Marta Kubišová, ale i na tom, že dnes takového hrdinu nemáme. Moderní hrdinství pro nás spočívalo spíše v malých skutcích, vykonávaných anonymními „hrdiny všedního dne“. Byli jsme si však vědomi toho, že se do určité míry jedná jen o názor naší sociální bubliny, kterou když opustíme, narazíme na lidi, pro které může být moderním hrdinou například Miloš Zeman nebo Vladimír Putin. A přesně v té chvíli jsme se poprvé dotkli téma česko-ruských vztahů, které nám později přineslo zásadní tvůrčí krizi.

2.1.1.2. Knižní zdroje

„S Ruskem, s bývalým Sovětským svazem, máme hodně společného. Jsme dvě země, které x desítek let trpěly pod komunistickým režimem, totalitárním režimem, který nemá se svobodou nic společného. Jsme země, které jsou vychované v poslušnosti a zároveň v potřebě se z ní vymaňovat.“¹² napsala tehdy Marta do společného dokumentu. Bylo jasné, že se nám před očima začíná rodit apelativní forma, kterou chceme nějakým poutavým způsobem zprostředkovat současnému českému divákovi. Po krátkých úvahách jsme se dostali k tématice sportu, neboť skrze něj lze českého diváka oslovit celkem snadno a odsud byl už jen krůček k vyslovení ústředního tématu: finálový hokejový zápas Rusko – Česko na olympijských hrách v Naganu roku 1998. Legendární turnaj, jehož význam a symboliku si uvědomujeme i my, kteří jsme ho nemohli zažít v přímém přenosu, neboť jsme sotva byli na světě. Z diskuze vyšlo, že sportovci jsou naši národní hrdinové, kteří sjednocují Čechy více, než jakýkoliv současný politik. Kdybychom však divadelně zpracovávali čistě tuto konkrétní událost, nepřinesli bychom pravděpodobně divákovi žádnou novou informaci, pouze bychom mu zprostředkovali nostalgickou vzpomínku. A tak jsme se začali zamýšlet nad tím, jak asi celý tento turnaj zarezonoval na druhé straně.

¹² osobní archiv

„...a tak když jsme přepsali dějiny a vyhráli ZOH v hokeji, a ještě k tomu NAD RUSKEM, byla to veliká sláva. Bylo to veliké zadostiučinění. Ale... jak se tehdy žilo v Rusku? Jak se žilo Rusům? Těm našim věčným nepřátelům, na které je vždy všechno snadné hodit? 90. léta byla charakterově stejná ve většině států bývalého sovětského bloku, ale v Rusku všechno nabývalo nezměrných rozměrů.“ zaznělo později ve společné diskuzi. Během výzkumu jsme zjistili, že Rusové tuto událost prakticky vymazali ze svých dějin. Kdesi v Moskvě v *Muzeu ruského hokeje* se můžete dočíst o vybojovaném 2. místě na oněch zimních olympijských hrách, ale toť vše, žádné podrobnosti.¹³ My jsme se však dostali k něčemu daleko zajímavějšímu – ke knize *Doba z druhé ruky: konec rudého člověka* od Světlany Alexijevičové, za kterou v roce 2015 získala Nobelovu cenu¹⁴ a která přináší autentické výpovědi ruských obyvatel po rozpadu sovětského impéria. Už jsme nevnímali Rusy jako primárního nepřítele. Listovali jsme knihou a snažili se jí porozumět. Já sám jsem tenkrát ostatním napsal: *„Pravda vždycky bude někde mezi. Objektivní pohled nemá nikdo z nás, není ho zkrátka možné identifikovat. A vím, že tento moment naši práci velmi zbrzdil, každopádně máme spoustu spolehlivých zdrojů, od kterých se můžeme dobře odrazit a alespoň se pokusit zpracovat to téma, které jsme si vybrali, podle našeho nejlepšího svědomí tak, aby nebylo zaujaté proti žádnému úhlu pohledu, ale zároveň aby vypovídalo o všem, co my chceme.“*

Já přečetl tu část Doby z druhé ruky, která se zabývá přesně tímto obdobím a ač je to nepochybně velmi praktický zdroj, pro nás takřka klenot, neboť žádný názor v něm není upřednostňován, ty výpovědi mi přijdou celkem špatně dramaticky zpracovatelné. A snažím se pročítat i dále, ale tohoto pocitu se nemohu zbavit. Což nemusí být nutně překážka, spíš mě zatím nenapadá, jak přesně s nimi naložit.“¹⁵

¹³ Rusko s trpkostí vzpomíná na hokejové Nagano: Hašek, Svoboda a prohrané finále — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. Copyright © [cit. 10.05.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2399071-rusko-s-trpkosti-vzpomina-na-hokejove-nagano-hasek-svoboda-a-prohrane-finale>

¹⁴ Alexijevičová, Světlana (Nobelova cena za literaturu 2015) - iLiteratura.cz. iLiteratura.cz - titulní stránka - iLiteratura.cz [online]. Copyright © Markéta Kittlová [cit. 10.05.2021]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/35395/alexijevicova-svetlana-nobelova-cena-za-literaturu-2015>

¹⁵ osobní archiv

2.1.1.3. Znovu od nuly

Jak už jsem v předchozím odstavci nastínil, proces naší tvorby začal zpomalovat. Téma se zdálo být obrovské, takřka neuchopitelné, navíc se začalo projevovat, že Daria Šalyginová, scénografka naší skupiny, která se narodila a vyrůstala v Moskvě, má k tématu určité výhrady. Čistě politicky jsme sice byli jednotní, ale vzhledem k Darjinému původu se jí celé téma dotýkalo více než nás ostatních a je celkem pochopitelné, že jí začalo být jeho každodenní probírání nepříjemné. Měli jsme však mezi sebou dohodu, že **výsledná inscenace bude kolektivní produkt**, za který se všichni budeme moci postavit, a tak jsme se po dlouhé krizi velkým obloukem vrátili úplně na začátek s tím, že **začneme se vším znovu**.

To byl pro mě osobně velmi těžký okamžik, se kterým jsem se těžko smiřoval. Ač jsem cítil, že se v námi stanoveném tématu obrovsky topíme, věnoval jsem mu v té době již tolik volného času, že jsem si nedokázal představit všechno hodit za hlavu a začít úplně znovu. Navíc v době, kdy zbylé čtyři skupiny tímto problémem vůbec netrpěly, jsem tento čin vnímal obzvlášť tragicky. Zpětně si však onoho rozhodnutí vážím. I takováto rázná gesta patří k dramaturgické činnosti a jejich provedení vyžaduje určitou odvahu, kterou jsem v té době neoplýval. **Škrtat, mít nápad a umět se ho zbavit, zahodit nashromážděný materiál** – i takové jsou úděly dramaturga a později během studia jsem se ještě několikrát na podobné křižovatce ocitl. *Návrat hrdiny* mi v tomto ohledu dal cennou zkušenost, o které si dovolím tvrdit, že ji od té doby umím zúročit.

2.1.1.4. Akcent na autorství

Onen krok zpět nás vrátil až k nápadu, který jsme probírali na jedné z prvních zkoušek, nikdy jsme o něm však nezačali přemýšlet více: zpracovat příběh člověka, který na první pohled hrdinou není, ale my v něm hrdinství spatřujeme. Dokonce by každý mohl zpracovat příběh svého vlastního hrdiny, v čemž by tkvěla jedna nesporná výhoda – s individualitou se nenesou potřeba kompromisu. Stanovili jsme si jediná dvě kritéria: námi vybraný člověk musí být po smrti (abychom mohli symbolicky provést jeho návrat) a musí to být umělec. Můj „hrdina“ byl tou dobou po smrti necelý rok, a tak jsem se rozhodl uctít památku Ingvara Kamprada – zakladatele obchodního řetězce IKEA. Marta k tomu v pozdější reflexi napsala: *„David zadání trochu opomněl, ale vzhledem k tomu, že výrobce nábytku je svým způsobem i designer a Davidův zájem*

*byl naprosto extrémní, dívali jsme se na Ingvara Kamprada jako na umělce.*¹⁶ Tato věta mi s odstupem času skoro až lichotí. Můj zájem a touha dotáhnout své záměry až k přesvědčivě plnohodnotnému výsledku byly nesporné. Po předchozím nezdaru jsem byl opět plný entusiasmu. Jen pro úplnost: Marie si za svého hrdinu zvolila Clauda Moneta, Alžběta MC Špínu, Daria Gabriela d'Annunziho a Marta Jiřího Koláře.

Následující část procesu, prakticky od této chvíle až do premiéry, pro mě byla jedním z impulzů, proč jsem se vůbec rozhodl psát bakalářskou práci o dramaturgickém myšlení v herecké praxi. Marta nás zkrátka každého vypustila na jemu vlastní stezku. Naším úkolem bylo vytvořit hrdinovi vizuální i verbální profil. Jednoduše řečeno, vyrobit podle zadání loutku vedenou shora, která bude svým vzhledem, materiálem i funkcemi odrážet jeho charakter a vymyslet akci spojenou se slovem, pomocí které bude možné divákovi odprezentovat důvod, proč právě tento člověk je pro nás hrdinou. Smazali jsme tudíž jakékoliv rozdíly mezi našimi studijními obory. Všichni jsme se stali sami sobě scénografy i dramaturgy, později herci. Zanevřeli jsme na jakékoliv apelativní sdělení, kterého jsme se první dva týdny tak urputně drželi a nahradili ho **autorským vkladem**, ze kterého se stalo to nejcennější, co měla inscenace nést.

2.1.2. Realizační fáze

2.1.2.1. Výroba loutky

Abych mohl co nejdříve pracovat s konkrétním hmatatelným produktem, rozhodl jsem se nejprve o realizaci vizuální části zadání s tím, že později u tvorby textové části mě již inspiruje samotný pohyb hotové loutky v prostoru. Jediný zádrhel tkvěl ve faktu, že jsem se až doposud nikdy výrobou loutek nezabýval. V hlavě mi vznikaly nápady, které měly ke snadné realizaci daleko, nedokázal jsem střízlivě odhadnout úroveň své manuální zručnosti, ale říkal jsem si, že nemá smysl hned takto ze začátku zanevírat na vysoké nároky. Ostatně když Ingvar Kamprad ve svých sedmnácti letech řetězec IKEA zakládal, určitě si také kladl vysoké cíle, a to se mu později vyplatilo. Zůstal jsem tedy u nápadu, který se ve mně zrodil už prakticky současně s rozhodnutím zpracovávat životní příběh švédského prodejce nábytku – vyrobit jeho loutku pouze z produktů koupených v IKEA.

¹⁶ z osobního archivu Marty Hermannové

Nemělo smysl dlouze otálet, vyrazil jsem do obchodního domu, během jehož návštěvy jsem si již začal kompletovat finální podobu loutky. Práce to byla snadnější, než jsem si zprvu představoval. Nechal jsem se inspirovat vystavovaným zbožím, které ve mně asociovalo trup a končetiny. Důležité pro mě bylo najít předmět, který bude fungovat jako tzv. komunikační orgán. Věděl jsem, že můj Ingvar bude mít velmi abstraktní podobu a u podobných loutek je vždy záhodno určit si jejich jakési „oko“, kterým komunikují se světem. Je to praktické jak pro jistotu loutkovodiče, tak především pro pozornost diváka, aby se v jednání abstraktního předmětu mohl snadněji orientovat.

Ač kvůli nedostatku výtvarné představivosti moje vize finálního výtvoru trochu pokulhávala, můj nákup vypadal takto: jako trup a komunikační orgán zároveň jsem zvolil bambusový box s otvorem na vytahování papírových kapesníků, jako vrchní končetiny měly sloužit háček na kabát a držák na roli toaletního papíru, spodní končetiny jsem koupil v sekci náhradních dílů, a to konkrétně vyřazené panty od dveří, nakonec jsem přidal šatní ramínko místo vahadla. Zbývalo již jen vše smontovat dohromady. I mé kolegyně mezitím sehnaly potřebný materiál, a tak jsme se rozhodli strávit jeden víkend společně ve školní řezbářské dílně a vzájemně se podpořit. V práci s dláty a vrtačkami jsem sice nebyl zběhlý, ale víceméně se celková montáž zdařila podle mých představ. Jen jsem potřeboval použít dva loutkové dráty, abych mohl vahadlo v podobě ramínka zavěsit zhruba 40 centimetrů nad loutku, jinak však byla celá práce až do posledního šroubku pouze z originálních IKEA součástí.

2.1.2.2. Tvorba autorského textu

Když byly všechny loutky zhotoveny, musel jsem vymyslet, jak vlastně osobnost Ingvara Kamprada divákům odprezentuji. Protože jsme až doposud všechna setkání absolvovali v místnosti s velkým dřevěným stolem, napadlo nás využít nepřetržité přítomnosti všech loutkoherců v těsné blízkosti jeviště, která bude moci přirozeně vykristalizovat v jejich interakci, jakožto zastánců různorodých, každopádně netradičních hrdinů. Jednoduše řečeno hrací plochou se stal onen stůl, my aktivně měnili své pozice kolem něj a přihrávali, nahazovali a reagovali na snažení hlavního aktéra. Z takto nastavených pravidel jsem mohl relativně snadno vycházet při psaní replik pro tu část představení, kde budu hlavním aktérem já coby Ingvar. Život Ingvara Kamprada je totiž v mnoha ohledech diskutabilní a nejednoznačný.

Ingvar Kamprad založil IKEA když mu bylo sedmnáct let, avšak existují jisté spekulace, že jeho podnikatelské začátky byly financovaný nacistickou stranou, do

keré v šestnácti letech vstoupil. To konkrétně Kamprad nikdy nepotvrdil, ale své členství v nacistické straně přiznal. Není známo, kdy konkrétně ji opustil, ale když tato pravda o jeho minulosti vyšla najevo, rozeslal dopis všem svým židovským zaměstnancům, ve kterém se vyjádřil, že onen čin vnímá jako největší chybu svého života.¹⁷ Z tohoto dopisu pochází i jeden z nejslavnějších Kampradových citátů, kterým své chování ospravedlňuje: „*Dělání chyb je výsadou aktivních – těch, kteří mohou své chyby napravit a dát je do pořádku.*“¹⁸ Spousta lidí tuto Kampradovu omluvu nikdy nepřijala a považuje ji za falešnou. Já osobně zastávám názor, že šestnáctiletý chlapec mohl v roce 1942 snadno podlehnout nacistické ideologii bez toho, aby si plně uvědomoval rozsah celé problematiky a jeho pozdější omluva působí upřímně. A nejde jen o nějakou omluvu, ale veškeré Kampradovy výroky, jeho práce, jeho životní styl, starostlivost a skromnost nebo i fakt, že před smrtí odkázal čtvrtinu svého majetku charitě, nasvědčují tomu, že to byl dobrý člověk, který se v pubertě dopustil jedné hloupé chyby, za kterou ho nemá smysl i po tolika letech lynčovat.

Celý tento incident se však báječně hodil do našeho konceptu. Já jakožto zastánce Ingvara Kamprada, budu prezentovat jeho práci v tom nejlepší světlo a mé herecké kolegyně mi budou házet klacky pod nohy v podobě připomínek ohledně Ingvarovy politické minulosti. Měla to být v celém představení vlastně jediná z oněch pěti prezentací, kdy se herci kolem stolu postaví do opozice vůči hlavnímu mluvčímu, neboť u všech ostatních hrdinů jsme si spíše vypomáhali. Mně však takto nastavené pravidlo vyhovovalo, a navíc podtrhávalo skutečnost, že stejně nikdo z našeho tvůrčího týmu se neztotožňoval s tím, že by Ingvar Kamprad měl být považován za umělce.

2.1.2.3. *Tvorba scénáře*

Jako hlavní zdroj informací jsem si zvolil Kampradovu publikaci *The Testament of a Furniture Dealer*, což se dá volně přeložit jako *Svědectví prodejce nábytku*. Pro potřeby inscenace jsem si název poupravil do formy *Zpověď prodejce nábytku*. Hodlal jsem diváka provést životem Ingvara skrze jeho citáty a přiblížit mu tak jeho životní

¹⁷ Šéf IKEA byl v nacistickém hnutí aktivnější, než přiznal — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. Copyright © [cit. 10.05.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1246163-sef-ikea-byl-v-nacistickem-hnuti-aktivnejsi-nez-priznal>

¹⁸ KAMPRAD, I. *The Testament of a Furniture Dealer*; Inter IKEA Systems B.V. 1976 - 2016, 1976.

filosofii. Celý *Testament* totiž působí spíše jako mantra nebo příručka, která prezentuje výrobu nábytku se skoro až náboženským přesahem. Na herečkách okolo hracího stolu potom spočíval úkol čas od času mi do výkladu vstoupit a vyrukovat s nějakým nacistickým odkazem. Na tomto místě se ještě hodí podotknout, že jsme samozřejmě své výklady prováděli skrze námi vyrobené loutky čili všechny repliky zaznívaly v ich-formě, jako bychom se do onoho umělce na chvíli vžili. V rámci symboliky, a i pro přehlednost, jsem celou *Zpověď* pojal jako návod. Návod na sestavení ideálního života.

2.1.2.4. Prvotní scénář

(zapálím svíčku)

Já: Zpověď prodejce nábytku. *(vytahuji loutku)* Domov je ústředním bodem života každého člověka. Dnes se naučíme, jak se takový domov dělá. *(odmotávám účtenku z držáku na toaletní papír a čtu z ní)* Zaprvé: připravte si 16x metrický šroub s válcovou hlavou 109021, 24x imbusový šroub se zápustnou hlavou 100365, 1x sada samolepících chráničů na podlahu, 4x náhradní náplně čističe oděvu, podložku do zásuvky, závěsnou sadu na laserové vodováhy, vrtací šablonu, gumovou stěrku a dózu s víkem na suché potraviny.

Alžběta: *(roztrhne účtenku)* Cos dělal, když ti bylo 16?

Já: *(nereaguji na to, vytrhávám z Ingvara papírové ubrousky)* Zadruhé: mějte na paměti, že čas je to nejdražší, co máte. Plýtvat jím je jako vyhazovat peníze do vzduchu. Za 10 minut toho stihnete spoustu. Rozdělte svůj život na desetiminutové úseky a obětujte co nejméně z nich bezvýznamné činnosti. *(v tu chvíli vytáhnu kapesník s hákovým křížem)*

Marta: Aha! A čemu jsi obětoval svůj život ty, co?

Já: *(spálím kapesník s hákovým křížem nad svíčkou)* *Zatřetí:* dělání chyb je výsadou aktivních – těch, kteří mohou napravit své chyby a dát je do pořádku!

Začtvrté: dále postupujte podle přiloženého manuálu. *(roluji zpoza loutky manuál)*

Jakožto člen naší rodiny můžete čerpat nespočet úžasných výhod. Nabízíme zdarma tužky, papír, metr, katalogy, nákupní vozíky, tašky i kočárky pro děti!

Darja: *(vytáhne maketu hákového kříže na provázku vyrobenou ze dvou imbusů)* A co nám řekneš k tomuhle?

Já: *(rozčíleně)* Domov je tam, kde je kvalitní nábytek! *(strhnu našťvaně manuál, pak zatukám na bedýnku a začnu „prodávat“)* Televizní stůl Besta Jägra si

zajisté zamilujete, neboť vlastnoručním sestavením vytváříte výjimečné pouto mezi vámi a vaším produktem. (*zvedám loutku k obličeji*)

Marie: (*bere do ruky svíčku a chce jí sfouknout*)

já: (*vytáhnu Ingvarův zadní díl, kde je napsáno Slevy leden 2018!*)

Marie: (*nemilosrdně svíčku sfoukne*)

já: (*pokládám loutku jako do hrobu*) IKEA: Ingvar, Kamprad, Elmtaryd, Agunnaryd – jméno, příjemní, rodná farma, rodná vesnice.

2.1.2.5. Zkušenost premiéry

Věděli jsme, že veškeré naše úsilí směřuje k uvedení inscenace *Návrat hrdiny* na klauzurním festivalu *Proces*, ještě před tím však měla proběhnout interní premiéra pro spolužáky a vedoucí našeho ročníku. Naivně jsem si představoval, že v tomto bodě práce na inscenaci končí, po premiéře vše zakonzervujeme a do *Procesu* necháme uležet. Premiéra však odhalila konkrétně v mé práci značné nedostatky. Sám jsem cítil, že produkt trochu pokulhává. Moje loutka nebyla uzpůsobena k obratné manipulaci a mé textové doplňky působily zdoluhavě a nepoutavě. Chtěl jsem v co nejkratším čase předat nadměrně velké množství mouder, ze kterých se však vytratilo hlavní poselství a celý můj výklad se tak slil do monotónní koláže. Když jsem se před sotva pár týdny setkal s nutností zahození nápadů, netušil jsem, že mě podobný obrat bude za tak krátkou dobu čekat znovu. Jak už jsem však zmínil výše, z této zkušenosti jsem si odnesl, že udělat krok zpět může být výhodné, a tak jsem si tentokrát o mnoho snadněji a dobrovolněji připustil, že pro dobro kolektivu musím svůj výstup překopat od základů. Starého Ingvara, kterému jsem věnoval tolik péče, jsem doslova pověsil na hřebík a začal uvažovat nad náhradním řešením.

Spolu s režisérkou Martou nás lákal takový experiment: vyrobit celou loutku od základů přímo během představení. Text by stačilo proškrtat a celá prezentace by se obohatila o více akce spojené se slovem. Přiznávám, že jsem měl z výroby čehokoliv před živým publikem značný respekt, ale zároveň jsem cítil, že by to mohlo fungovat. Sehnal jsem si čtyři dřevěné destičky na trup loutky, jednu krychli jako hlavu a čtyři kvádry jako končetiny. Předvrtal jsem do dřeva otvory na hřebíky, aby jejich zatloukání vypadalo opravdově. Jediný problém, který ve výsledku nastal, bylo opomenutí faktu, že loutka má být vedená shora. Úplně na konci montování jsem tady vzal loutkový drát a za háček na vrchní krychli loutku zvedl a položil ji blíže k divákovi. Jednalo se tedy pouze o takový interní fór pro ty, kteří věděli, že vedení shora bylo součástí zadání.

2.1.2.6. Nový scénář

(zapálím svíčku)

Já: Zpověď prodejce nábytku (*vytáhnu krabici s dřevěným materiálem pro výrobu loutky*) Domov je ústředním bodem života každého člověka. Dnes se naučíme, jak se takový domov dělá. (*vytahuji materiál z krabice*) Zaprvé: připravte si praktičnost, otevřenost, zručnost, dobré nápady a hodně, hodně... hodně času. (*začnu stloukat, tluču pořád hlasitěji, až mi není rozumět*) Zadruhé: mějte na paměti, že čas je to nejdražší, co máte. Plýtvat jím je jako vyhazovat peníze do vzduchu. Za 10 minut toho stihnete spoustu. Rozdělte svůj život na desetiminutové úseky a obětujte co nejméně z nich bezvýznamné činnosti.

Alžbeta: (*přeruší mě a vytahují hákový kříž z imbusů*) A co mi řekneš k tomuhle?

Já: (*ignoruji ji*) Zatřetí: dělání chyb je výsadou aktivních – těch, kteří mohou napravit své chyby a dát je do pořádku. (*dál se snažím sestavovat*) Začtvrté: Dále postupujte podle přiloženého manuálu. No... tak manuál nemáme. Tak... Zapáté: Domov je tam, kde je kvalitní nábytek. (*vezmu drát, chytnu jím loutku a položím její trup na spodní končetiny, dám dovnitř loutky svíčku, potichu*) Tak, máme hotovo!

Marta: Uff!

Marie: Hurá!

Darja: Konečně! (*sfoukne svíčku*)

Já: IKEA: Ingvar, Kamprad, Elmtaryd, Agunnaryd – jméno, příjemní, rodná farma, rodná vesnice.

Výpověď nabrala spád a dostala jasnější čitelnost. Tuto verzi jsem pak předvedl i na klauzurách.

2.1.3. Shrnutí

Když se nad tím zpětně zamyslím, je mi jasné, že divák do poslední chvíle nemohl moc tušit, co vlastně dělám, proč říkám to, co říkám a jak to souvisí s jakýmkoliv zemřelým umělcem. Vše se odtajnilo až poslední větou. Což je do určité míry i princip, který využilo *HaDivadlo* v inscenaci *Maloměšťáci*. Celkové vyznění díla se osvětlí až s finálním sdělením. Samozřejmě můj skromný výstup tento postup využíval jen v minimálním měřítku oproti tomu, jak ho aplikovali v *HaDivadle* a v té době jsem ho praktikoval spíše podvědomě, ale celý *Návrat hrdiny* mi dal do života několik cenných lekcí. Zaprvé, že když z herce vyzařuje plná soustředěnost a víra

v naplnění hereckého úkolu, divák s ním bude ochotně absolvovat tuto pouť i přes drobné nesrovnalosti až ke zdárnému konci, který mu třeba ony nesrovnalosti vyjasní. Je to zvláštní hra, na kterou pozorný divák přistoupí, patrně proto, že je zvědavý, k čemu všechna ta soustředěnost a hercova oddanost materiálu směřuje.

A druhý poznatek, který jsem zde nabyt je, že **divadelní tvorba je tvůrčí hmota, kterou lze opracovávat i po premiéře**. Dokonce hlavně po premiéře, tudíž prvním kontaktu s diváckým elementem, dává takové přepracování a přehodnocování největší smysl. Konzervovat produkt náleží filmovému médiu, **divadlo je tu od toho, aby zůstávalo tvárné**, jinak s každou reprízou umírá jeho sdělnost a i samotná podstata.

*obr. 1.: Návrat
hrdiny, loutka
Ingvara Kamprada
na festivalu Proces
016, foto: V.
Macková*



2.2. Divadlo Continuo

Druhý projekt, který jsem se rozhodl podrobit zpětné reflexi, vznikl v listopadu roku 2019 v rámci výjezdového kurzu do Malovic, kde sídlí *Divadlo Continuo*, jehož členové pro nás připravili osmidenní workshop zaměřený na pohybové divadlo a práci s maskou. *Divadlo Continuo* je nezávislá mezinárodní divadelní skupina, kterou v roce 1993¹⁹ založili Pavel a Helena Štouračovi, s trvalým útočištěm právě ve vesnici Malovice, vzdálené 25 kilometrů od Českých Budějovic²⁰, přičemž Pavel Štourač je dodnes uměleckým šéfem a tváří tohoto uskupení. Bývalá zemědělská usedlost, kterou členové souboru obývají, se jmenuje Švestkový dvůr a zahrnuje plně vybavený divadelní sál s prosklenou stěnou, menší zkušebnu, ubytovací prostory, kuchyň, jídelnu a několik maringotek, které se pro nás staly po dobu pobytu dočasným domovem.

Za dobu své existence již *Continuo* vystřídalo několik inscenačních stylů, proto je těžké ho žánrově zaškatulkovat. Jeho počátky byly výhradně loutkové, postupně se začalo více přiklánět k fyzickému divadlu a site-specific, samo své inscenace často řadí k divadlu antropologickému. Tím, že je soubor mezinárodní, se na Švestkovém dvoře mluví výhradně anglicky, aby se nikdo necítil vyjmut z diskuze.

Zprvu mě udivovalo, jak je možné, že si *Divadlo Continuo* získalo za léta své existence nemalý ohlas a udržuje se svými projekty v neustálém podvědomí české, ale i zahraniční divadelní scény, když se schovává ve vesnici se šesti sty obyvateli. Záhy mi došlo, že právě v tom je skryté tajemství celého úspěchu. Obklopen ničím jiným než přírodou, se zde člověk může naplno ponořit do tvůrčího procesu, nic neodtrhává jeho pozornost, nic neruší jeho tvořivost, existuje jen tady a teď. Vlastně si myslím, že **to nejlepší, co můžete pro sebe i pro divadlo udělat, je zapomenout na Prahu**. Při psaní následujících kapitol jsem vycházel především z vlastních poznámek a vzpomínek, objevují se zde však i pasáže z osobních archivů mých spolužáků.

¹⁹ O DIVADLE | Continuo Theatre. Continuo Theatre [online]. Dostupné z: https://www.continuo.cz/o_divadle/, [cit. 01.05.2021].

²⁰ Divadlo Continuo | Pouliční divadlo v ČR. Pouliční divadlo v ČR [online]. Dostupné z: <http://poulicnidivadlo.cz/divadlo-continuo>, [cit. 01.05.2021].

2.2.1. Seznámení s prostorem

„Pro představení, zkoušky, cvičení i individuální úkoly byl tehdy v Teatru Laboratorium jen jeden prostor: sál. Místo, kam se nechodilo v botách, s jídlem, s ničím, ani s řečmi zvenčí. Sál nikdy nebyl prázdný, pořád se tu pracovalo a zároveň se děly zázraky.“²¹ popisuje Jana Pilátová svou zkušenost v knize *Hnízdo Grotowského*. V *Continuu* to fungovalo obdobně. První den, hned po příjezdu a ubytování se v maringotkách, jsme se sešli v hlavním sále a naším prvním úkolem bylo ho do detailu prozkoumat. **Znát prostor, ve kterém tvoříte, je stejně důležité, jako znát lidi, se kterými spolupracujete.** Zkoumání prostorů, které jsou určeny pro divadelní činnost, nebo skýtají divadelní potenciál, je samostatná kategorie, kterou se mnozí umělci celoživotně zabývají, například britský režisér a zakladatel divadelní skupiny *Forced Entertainment* Tim Etchells ve své práci *Empty Stages*.²²

Nejprve stojíme na místě a pouze se rozhlížíme (slovo „observation“ je tu ostatně skloňováno dennodenně, důkladným pozorováním začíná každý poctivá práce), po chvíli je nám dovoleno se u rozhlížení rozejít a postupně přidáváme další smysly pro komplexnější zážitek. Objevujeme prostor sluchem, čichem, potom chutí (protože „Štouračova filosofie“ neuznává existenci bakterií) a potom i hmatem – spíše však velkými plochami těla než přímo dlaněmi. Potom se stejným způsobem začínáme prozkoumávat i navzájem. I když se v ročníkovém kolektivu známe již více než rok, očichávat a ochutnávat své spolužáky je zcela nová zkušenost. Tato metoda podrobného zkoumání může někomu připadat animální, skutečnost je nám však mnohem bližší – je to dětské. Ztrátou dětské zvědavosti se ochuzujeme o mnohé zajímavé podněty, zde v Malovicích se snaží tabuizovat zábrany, které jsme si s dospělostí vytvořili a vrátit se k praktikám, které jsou přirozené dětskému pohledu na svět. Což se svou podstatou nepříliš vzdaluje od mnohých metod praktikovaných na naší katedře, kde se klade důraz na **hravost a ztrátu neustálé sebekontroly**.

Další důležitý aspekt, který nám byl neustále připomínám a který nás po celou dobu laboratorní tvorby provázel, bylo vnímání naší vertikality a horizontality. Tím bylo myšleno především zvědomení jistých neviditelných linií, které procházejí naší pánví, páteří, trupem, rameny... Druhým jednoduchým cvičením, který jsme první den

²¹ PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3., s. 36

²² Empty Stages | Forced Entertainment. Forced Entertainment [online]. Copyright © 2021 [cit. 01.05.2021]. Dostupné z: <https://www.forcedentertainment.com/empty-stages/>

absolvovali, byla chůze. Úvodní zadání zní: „*Walk through space or just stand and don't forget to observe.*“²³ Posléze přicházejí další pokyny, které však neznamenaají opomenutí pokynů předchozích. „*Pracujeme s plusovými a minusovými reakcemi, s tempem a dynamikou, pohyb přesouváme i na podlahu, už nesmíme jen tak stát. V jednu chvíli, kdy připomínka přibývá, Jáchym zvedne ruku a chce se ujistit, jestli všechno pochopil správně. ,You need to pee? If yes, then go. Otherwise, there are no questions.‘ Člověk nesmí zběsile používat rozum a obávat se toho, že něco udělá špatně – lepší je spolehnout se na intuici a pocit. Tělo postupně všechno vstřebá a pochopí, jen mu to trvá klidně i celou hodinu.*“²⁴

Později jsme do cvičení přidali i masky – bílé fáče přes obličej. Zkoumali jsme, jak se změní naše bytí v prostoru, když odstraníme mimiku, trochu se odlidštíme. Pracujeme s tempem, synchronizací, stylizovaným pohybem, začínají vznikat mikrosituace, které postupně rozehráváme v jednoduché příběhy, třeba ani nestojící na racionálním základu, ale nesoucí jednoduchý význam. Najednou je z toho divadlo. A začalo to obyčejnou chůzí.

2.2.2. Inspirace materiálem

Každý nový den začínal jógou a různými pohybovými cvičeními zaměřenými na koordinaci, balanc, soustředěnost, impulsy, interakci, zkrátka na rozšíření našeho pohybového rejstříku. Takových úkolů jsme absolvovali nespočet, ale všechny je vypisovat by pro mou práci nedávalo smysl. Samozřejmě nechci znevažovat důležitost těchto dílčích aktivit, ale nekladu si za cíl sumarizovat pedagogickou metodiku, nýbrž proces tvorby **pohybových partitur** (= *struktur pohybových jednání, kde notou je impulz, artikulovaný akcí*²⁵), na kterých jsme sólově pracovali v odpoledních hodinách. Že budou naše partitury vycházet z práce s materiálem jsem zprvu vůbec netušili, vlastně jsme ani netušili, že k nějakým pohybovým výstupům směřujeme, a to bylo vlastně velmi příjemné. Nikdy na nás nebyl vyvíjen tlak, co se týče poptávky po produktu. Kdokoliv mohl kdykoliv z procesu vystoupit a chopit se jakékoliv vedlejší činnosti, která by mu připadala smysluplnější, nikdy nebylo naší povinností předvádět výsledky před ostatními. Pravidla celé laboratoře byla nastavena natolik svobodně a

²³ z osobního archivu Marty Hermannové

²⁴ z osobního archivu Marty Hermannové

²⁵ PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.

přívětivě, že se nikdo nemohl cítit být do čehokoliv nucen a zároveň si nemyslím, že by jich kdokoliv zneužíval, protože ke zdárnému výsledku jsme došli prakticky všichni. Řekl bych, že tento princip jen dokazuje skutečnost, že když vás netlačí termín, ani nejste nuceni přemýšlet nad podobnou výsledného tvaru, začnete být automaticky mnohem produktivnější. Ona podoba výsledku se pak každým dnem redefinuje, protože s každým novým impulsem stojíte na neznámém rozcestí a jakou cestou se vydáte, už je zcela na vás.

První kontakt s materiálem nastal třetí den našeho pobytu. Pavel Štourač přinesl velkou roli papíru, ze které jsme si každý utrhlí libovolný kus, ten si odnesli kamkoliv do prostoru a měli čas na jeho postupnou analýzu všemi smysly, stejně jako první den, kdy jsme objevovali sál – zrakem, sluchem, čichem, hmatem, chutí. Po tom, co jsme papír důkladně „poznali“ jsme byli vyzváni, abychom našli „osm fází existence papíru“, myšleno osmi jasnými pohyby papír konfrontovat a touto manipulací změnit jeho tvar, strukturu, zkrátka jeho existenci. Já jsem papír nejdříve obyčejně přehnul, pak ho postavil na hranu, na které nepatrnou chvíli balancoval, potom jsem ho jedním rázným pohybem zmuchlal a cvrnkl do něj, načež se sám začal rozevírat, pomohl jsem mu jakýmsi pohlazením a narovnáním, potom jsem ho vyhodil do vzduchu a po jeho dopadnu na podlahu pod něj fouknul, nakonec jsem zopakoval pohyb narovnání. To vše byl teprve začátek, druhá část úkolu, kterou jsme vlastně celkem přirozeně očekávali, byla napodobit těchto osm fází vlastním tělem. „Jazyk papíru“ přeložit v jazyk pohybu lidského těla. *„Jsou totiž případy, kdy slova pro to, co chceme říct, nejsou dostatečná anebo vůbec neexistují. Za to pohyb nám v těchto případech nabízí daleko větší škálu výraziva. To přesně platí pro papír – kdybychom měli slovy pojmenovávat jeho chování, bude to znít hloupě a nikdy nedokážeme dostatečně vyjádřit jeho křehkost a sílu v jednom.“*²⁶ Rozdíl tkvěl jen v tom, že papíru jsme dávali impulsy my, nám je však nedával nikdo, každý pracoval samostatně, takže jsme si je museli domyslet, na což jsme byli připraveni cvičením z dopoledne, postaveném na podobném principu.

Nebudu zde slovně vypisovat, jak tato moje pohybová partitura vypadala, to už by byl překlad na druhou, ale mohu popsat své myšlenkové postupy, které jsem uplatňoval při jejím komponování. Zaměřil jsem se především na čitelnost. Nešel jsem cestou žádných metafor nebo zkratek, jednoduše jsem se rozhodl co nejvěrněji

²⁶ z osobního archivu Marty Hermannové

napodobit přesně to, co udělal papír. Samozřejmě vše podle svých fyzických možností, neboť papír má víc „kloubů“ než já, padá na zem pomaleji než já a nedělá rámus. Snažil jsem se vyhmátnout opěrné body podle kterých by měl divák šanci poznat, co mi stálo předlohou.

Po tom, co jsme své partitury předvedli ostatním, dostala se ke slovu opět vertikálnita s horizontalitou. Úkol zněl jasně: prohodit je. Všechny pohyby, které jsme provedli vzpřímeně, přenést na podlahu a vše, co jsme udělali na zemi, vzpřímit. To mi v něčem usnadnilo práci. Pomalu jako papír spadnout neumím, ale když mám vyhození a pád praktikovat na podlaze, mohu lépe imitovat skutečný čas, který k tomu lehký materiál potřebuje. Znovu jsme předvedli své výtvary, členové Continua se na ně trpělivě dívali, a nakonec Pavel stroze předznamenal, jakým směrem se tvorba bude ubírat v dalších dnech: „*You should not show us, that you are a paper, you should be a paper.*“²⁷

2.2.2.1. Stát se materiálem

Další den se k dopoledním cvičení přidává i práce s hlasem. Jedná se opět o velmi pomalý a důkladný proces, během kterého naše hlasy nenásilně probouzíme. Co se týče aktivit odpoledních, abychom lépe přišli na kloub našemu snažení, dostali jsme papír do ruky znovu s tím, že se máme více zaměřit na jeho vnitřní podstatu. Bylo nám doporučeno, ať vyneseme svůj materiál ven a vystavíme ho žvlům. Vydal jsem se po okolí a začal papír namáčet v rybníce, válet v blátě, zapalovat. Poznal jsem, že mě tato zkušenost zavedla na další rozcestí nápadů a pohybových možností. Pochopil jsem, že papír disponuje jakousi vnitřní mimikou a že pro jeho ztělesnění je potřeba se více vcítit právě do jeho nitra. Když člověk **zkoumá věci s dětskou zvědavostí a zároveň se vši vážností**, asi se podobným myšlenkám nevyhne.

Před následující úpravou našich partitur jsme dostali dva nápomocné podněty. Zaprvé, ať v pohybu zohledníme právě nabyté znalosti z venkovní analýzy a zadruhé, ať libovolně zpřeházíme pořadí úvodních osmi fází, ze kterých jsme doposud vycházeli. Pociťuji obrovskou svobodu. Zahazuji cestu snadné čitelnosti a jsem odhodlaný k práci přistupovat úplně z jiného úhlu. Dochází mi, že ta nejzákladnější logika bývá také ta nejvíce nudná. Z čehož nevyplývá, že bych měl jako tvůrce záměrně postupovat složitě, jen aby to nebyla nuda, spíše si hlídám, abych nebyl

²⁷ z osobního archivu Marty Hermannové

prvoplánový. Přeskupení fragmentů dodává mé partituře zajímavější dynamiku a nová zkušenost z exteriéru mě navedla k jakési větší pohybové upřímnosti. Už kolem sebe necítím imaginární ruce, které by mnou manipulovaly, všechny impulsy teď vycházejí zevnitř mne samotného a můj výtvar je tak míň těžkopádný a získává kvalitu jakési pravdivosti. Již „*nešlo o napodobení, mimezi, ale spíše o metonymickou interpretaci*“.²⁸ Na popud dopoledních cvičení jsem se do své pohybové etudy rozhodl zakomponovat i hlas, přesněji řešeno přiznaný dech o různých intenzitách. Udržoval jsem na paměti **absenci prvoplánovosti** a s dechem **pracoval kontrastně**. Konkrétně během svižné a dynamické části jsem se snažil ani nedutat, a naopak u minimalistických pohybů, kdy se vnější pohyb přesunul jen do konečků prstů, můj dech napovídal, že v nitru jde o tu nejnáročnější činnost v celém díle. A nebyl jsem zdaleka jediný, kdo se začal v pohybovém jazyce lépe orientovat, což dokládaly i o mnoho pozitivnější reakce ze stran Pavla a ostatních vedoucích.

Nutno podotknout, že se nám v *Continuu* nikdy nedostávalo jmenovitých reflexí. Všechny připomínky, chválu i kritiku jsme si vyslechli jako kolektiv a bylo na každém z nás, jestli se v nich pozná a rozhodne se si je přivlastnit. Pavel Štourač se domnívá, že když se chyba adresuje přímo, začne v příjemci růst jako nádor, který může vést až k tvůrčímu bloku. Zároveň jsme začali rozvíjet debatu právě na téma čitelnosti. Shodli jsme se na tom, že divák mívá tendence všemu, co se děje na jevišti, racionálně porozumět, což je často špatná strategie a pokud nechceme snižovat vlastní umělecké nároky, neměli bychom vždy divákovi jít tzv. po srsti. Odvíjí se od toho však daleko komplikovanější problematika, protože nikdo nechce dělat divadlo jenom sám pro sebe. „*Dilema toho, jestli vyhovět divákům a komunikovat s nimi jednoduchým a srozumitelným jazykem, nebo jejich očekáváním a přáním nepodlehnout a nabídnout něco vyššího, ač s rizikem nepochopení a nepřijetí, je v divadelním prostředí neustále se opakující a nekonečné téma.*“²⁹

2.2.3. Rezignace na dramatickou situaci

Částečných odpovědí na otázky z předchozího večera se nám dostalo další den ráno, kdy na Švestkovém dvoře měla proběhnout repríza představení *Poledne*, kterou

²⁸ z osobního archivu Markéty Labusové

²⁹ z osobního archivu Marty Hermannové

má *Continuo* ve svém repertoáru od března 2018³⁰. Jedná se pohybové představení s dokumentárními prvky, které sleduje vývoj událostí po demonstraci 25. srpna 1968 na Rudém náměstí v Moskvě. Jednalo se o vyjádření nesouhlasu s vpádem sovětských vojsk na území Československa a v Moskvě se ho ten den zúčastnilo sedm lidí. Všichni byli zadrženi a odsouzeni k několikaletým trestům žaláře, k pobytu v pracovních lágrech nebo ve vyhnanství.³¹ Na představení přijely přímo do Malovic dva autobusy studentů, náš zkušební sál se proměnil v plně vybavený divadelní prostor a já pochopil, že *Continuo* nemá o diváky nouzi ani přes fakt, že sídlí zcela mimo civilizaci. Diváci si ho zkrátka najdou sami. Po představení následuje debata, ze které vyplývá, že studenti byli sice s ústředním tématem inscenace dopředu základně obeznámeni, ale diskuze má prověřit, zdali taneční jazyk skutečně rozklíčovali. Jak se dalo očekávat, ne pro všechny mladé diváky byla abstraktní forma poutavá, debata se tudíž od rozebírání samotné inscenace a historického kontextu přesunula i na téma jak podobné formy divadla číst. Bylo zřejmé, že studentům chyběla přítomnost dramatické situace, o které jsem psal již v kapitole *Amatérské kořeny*. Celé *Poledne* je **odvyprávěné přes obraz a metaforu** a na mnoha místech předkládá možnost **vlastního dointerpretování**, čehož se zkrátka méně zkušení diváci zaleknou. „*Pojetí fenoménu nedourčenosti, s nímž v literární vědě přišel R. Ingarden, rozvinul v českém prostředí do konkrétních dramaturgicko-režijních interpretačních úvah Jan Grossman. Je-li v případě nerozumění důsledkem aktivizované čtenářské tvořivosti nedorozumění, je jím v případě kreativního dointerpretování nedourčenosti naopak porozumění.*“³²

Odpoledne se vracíme k vlastním partiturám. Tentokrát je načase je přesunout ven. *Continuo* často pracuje formou site-specific, neboť v okolí Švestkového dvora se rozprostírá rozmanitá příroda, nabízející mnoho zákoutí pro uměleckou tvorbu. Snažil jsem se reflektovat podněty, které nám byly poslední tři dny kladeny na srdce a využít hry s vertikálitou a horizontalitou. Napadlo mě, že bych mohl část svého

³⁰ POLEDNE | Continuo Theatre. Continuo Theatre [online]. Dostupné z:

<https://www.continuo.cz/poledne/>

³¹ Proti okupaci Československa demonstrovalo i „sedm statečných“ — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. Copyright © [cit.

01.05.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1444010-proti-okupaci-ceskoslovenska-demonstrovalo-i-sedm-statecnych>

³² VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. [Brno]: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0., s. 89 - 90

minipředstavení skryt a pracovat s divákovou fantazií. Podobnou strategii zvolil například francouzský choreograf Jérôme Bel ve svém díle *La dernier spectacle* z roku 1998, kdy reprodukoval choreografii *Wandlung* od německé tanečnice Susanne Linke z roku 1978.³³ Protože však v tanci neexistuje nic jako citace a na cizí choreografie se vztahují autorská práva, odehrává se celý tanec za kusem černého plátna, který drží dva pomocní performeři. Zpoza plátna pouze čas od času vykukne kus tanečnickovi končetiny, celiství obraz však zůstává utajen. Nejprve jsem chtěl své představení uskutečnit v nedalekém mělkém rybníce, který by mi umožnil se v pasážích, které jsem na sále prováděl při zemi, schovat pod hladinu. Kvůli nepříznivému počasí jsem však přistoupil k méně drastické, ale obstojně funkční variantě. Našel jsem si u přilehlého pole místo, kde nebyla posekaná vysoká tráva, jejíž stébla mi sahala skoro až do pasu. Mnou zvolený prostor mi umožňoval v potřebné chvíli zcela zmizet a veškerý pohyb prováděný u země se k divákům přenášel jen skrze chvějící se stébla nade mnou.

2.2.4. Práce s maskou

Byl před námi poslední den, který jsme měli věnovat práci na svých individuálních projektech. My vlastně nikdy netušili, v jakém bodě toto rozvíjení končí, ale vzhledem k tomu, že náš čas v Malovicích se chýlil ke konci, bylo jasné, že i naše výtvořiny směřují do finále. V této závěrné fázi jsme dostali možnost vzpomenout na práci s maskou a obohatit naše partitury o práci s ní. Scénografové našeho ročníku se již většinou od pohybových workshopů odpojili a sbírali materiál na výboru krytí obličeje čili kdo chtěl, mohl s nimi navázat spolupráci a svoji etudu obohatit výtvarně. Já jsem přemýšlel, jestli zrovna v mém případě má takového vylepšení ještě smysl. Jako nejvýraznější výtvarný element jsem vnímal mnou zvolené místo jako takové a neposečená travina mi vlastně již jednu masku vytvářela. Dalo by se říct, že jsem měl masku od kolen dolů. Přišlo mi, že kdybych se ve vertikálních pasážích vynořil a měl přes obličej další krytí, jednalo by se už o zbytečně zdvojený prvek, a tak jsem tuto možnost nevyužil. Předchozí den jsem byl kolegy a lektory pozorován z relativně těsné blízkosti, což na otevřeném poli nebylo nutností, poslední úpravu, kterou jsem tudíž provedl, bylo umístění diváků do vzdálenosti asi 20 metrů ode mě.

A to je vlastně celý proces tvorby. Při závěrečné předváděčce mě zaujal podstatný detail, úplně jsem totiž zapomněl na to, že jsem před třemi dny vycházel

³³ Klembarová, K. Scénografie v díle konceptuálního tanečníka a choreografa Jérômea Bela. bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2019., s. 27

z práce s papírem. Už jsem nenapodoboval materiál, ale vytvářel **výrazový tanec**, nesoucí své kvality právě v podrobné přípravě, která k němu vedla. Usoudil jsem tudíž, že vytracená podobnost s prvotní předlohou není na škodu, dokud v sobě výsledek nese přesvědčení performerů, že vše je přesně tak, jak má být a divák to z jeho konání pozná.

2.2.5. Shrnutí

Na závěr bych rád dovysvětlil, proč jsem tento projekt nerozdělil na přípravnou a realizační fázi. Plyne to celkem přirozeně z jeho samotné podstaty. Jak už jsem předeslal výše, specifikem celého soustředí bylo, že jsme nikdy nevěděli, kam až nás naši lektori plánují zavést. Každý večer jsme předváděli svou práci jako definitivní. Respektive žádný výstup nenesl v tu danou chvíli potřebu dokončení. Partitury byly na konci každého dne přesně tak hotové, jaké měly být, nikdo si nenechával otevřená zadní vrátka pro budoucí vylepšení. Avšak stejně jsme s každým novým zadáním své sestavy redefinovali, což vytvořilo takový **koloběh přípravných a realizačních fází**, který mohl teoreticky pokračovat do nekonečna. Dokážu si představit, že by se s podobnými metodami dalo pracovat nespočet dalších dní, během kterých bychom si dál hráli s přeskupováním fragmentů, přehodnocováním výsledků, například bychom mohli kombinovat své etudy mezi sebou, což by vedlo k dalšímu třídění materiálu, hledání nových významů a podobně.

Workshop v Malovicích mi především ukázal, pro mě do té doby neprobádanou, interpretační cestu. Role dramaturga bývá definována jako strážce literárních hodnot³⁴, jako divadelní komponent mezi dramatickým textem a jevištní realizací.³⁵ Na KALD operujeme spíše s tzv. **dramaturgií tématu**³⁶, která nemusí nutně vycházet ze vztahu k literatuře. Ku příkladu moje zkušenost představovala přerod z materiálu k pohybu. I na naší katedře tudíž vzniká jakási řada *předloha -> jevištní transformace -> představení*³⁷ a platí, že dramaturgie je proces, skrze nějž se předloha dostává na jeviště, určitě ale není platné, že by onou předlohou měl být pouze dramatický text a

³⁴ RICHTER, Luděk. Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Knihovnička amatérského divadla., s. 10

³⁵ CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986., s. 7

³⁶ CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986., s. 7

³⁷ RICHTER, Luděk. Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Knihovnička amatérského divadla., s. 8

výsledkem pouze soustava dramatických situací. Předloze můžeme vtisknout libovolnou podobu pohybovou, výtvarnou, světelnou, zvukovou... Hlavní poznatek, který jsem si ze Švestkového dvora odnesl, je tento proces zbytečně neuspěchat a **nikdy nic za definitivní nepovažovat.**



obr. 2.: Divadlo Continuo, dopolední pohybové cvičení v malém zkušebním sále, foto: I. Bartošová



obr.3.: Divadlo Continuo, dopolední pohybové cvičení ve skupině, foto: I. Bartošová

2.3. Bajky

Třetí a poslední projekt, který jsem si zvolil k dramaturgicko-hereckému rozboru, je pro mě hned v několika ohledech speciální, respektive od obou předchozích v mnohém odlišný. Zaprvé se jedná o inscenaci, na kterou působila jen v minimálně míře dramaturgie vnější. Ta se u *Návratu hrdiny* projevila v podobě pedagogického zadání loutek vedených shora, což je omezení, které bychom si pravděpodobně předem dobrovolně nestanovili. U pohybových partitur to pak byly každodenní impulsy od našich lektorů, které samozřejmě vždy dodaly průběžným výsledkům nový rozměr a tento externí dramaturgický prvek byl pro vývoj našeho snažení zásadní. Na inscenaci pracovně pojmenované *Bajky* jsem v sobě skloubil tři komponenty divadelní tvorby³⁸ (režijní, dramaturgický a herecký), dramaturgickou supervizi mi poskytoval a oporou pro mě byl „pouze“ vedoucí mého hereckého ročníku Marek Bečka. Druhé specifikum spočívá ve zvolené cílové skupině, neboť se jedná o inscenaci pro děti. Děti jsou, jak známo, to nejvděčnější a nejnáročnější publikum zároveň, protože nejsnadněji podlehnou divadelní iluzi. Ale když je představení nebaví, dají svou nespokojenost plně najevo.

2.3.1. Přípravná fáze

2.3.1.1. Hledání námětu

Impuls k tvorbě jsem dostal od Marka Bečky začátkem zimního semestru roku 2020. Dva moji spolužáci a já jsme se přihlásili na předmět Animace, který je pro nás ve třetím ročníku nepovinný. Na první hodině jsme se nesešli za úplně standardních okolností. Nacházíme se uprostřed pandemie, veškerá výuka probíhá výhradně distanční formou, a tak všichni sedíme před monitorem, každý ve svém pokoji, kde jsme strávili poslední půlrok. Příprava inscenace byla kvůli nepřejícím okolnostem v mnoha ohledech specifická.

Marek Bečka netrval na tom, abychom vytvářeli inscenaci pro děti, ani abychom pracovali sólově, ale my se dohodli, že pro osobní obohacení bude nejlepší ona druhá varianta. Ve mně samotném je sice chuť dělat loutkové divadlo pro dospělé, chtěl bych tím pomoci bořit myšlenkový stereotyp, že loutky jsou jen pro děti, ale než se k tomu

³⁸ ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo a interakce .. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006-*. Panorama českého alternativního divadla.

odhodlám, přišlo mi praktické začít něčím obecně osvědčeným. Hodiny animace nás měly totiž do určité míry připravit i na budoucí praxi. Při hledání námětu jsme začali tak, že jsme shromáždily knihy, které nám samotným byly v dětství blízké, a z nich pak vybírali ty, jejichž jevištní realizaci bychom sami jako děti ocenili. „*Námětem či předlohou by mělo být něco, co nás upřímně a hluboce zaujalo, co nás oslovilo, co nám řeklo něco, co nebo o čem bychom chtěli říct i divákovi.*“³⁹ Já osobně jsem nejraději četl encyklopedie a dětskou naučnou literaturu o vesmíru, přírodě, slavných vynálezech a podobně, ale převést podobné publikace na jeviště by nebylo moc poutavé, neboť v sobě nemají skryté divadelní kvality. Musel bych nacházet určité pojítko, aby inscenace nepůsobila jen jako telefonní seznam zajímavostí, proto jsem zapátral, zdali v mé knihovničce náhodou nefigurují i knihy s příběhem.

Našel jsem čtyři: *Pohádky z mechu a kapradí*, *Neználek ve Slunečním městě*, *Příběhy z Medové stráně* a *Pohádková čítanka*. Dvě z nich jsem zavrhl rovnou – *Pohádky z mechu a kapradí* bych si netroufl zpracovávat z úcty k autorovi, ale i z komerčních důvodů. „*Vyhnut bychom se měli povrchní líbivosti všeho druhu (od politické až po estetickou), lacinosti, módnosti, neboť ta, díky svému zkomercializování ztrácí náboj sdělnosti a tím i působivosti.*“⁴⁰ Je to předloha, která patří do knih a Večerníčků, ne na jeviště. Při prolistování *Neználka ve Slunečním městě* jsem si uvědomil, předloha značně odpovídá minulému režimu. Zkrátka si zpětně nezískala moje sympatie. O několik měsíců později jsem ku svému úžasu zjistil, že obě tyto předlohy své divadelní zpracování mají. *Pohádky z mechu a kapradí* uvádí *Komorní divadlo Kalich* pod názvem *Křemílek a Vochomůrka*⁴¹ a *Neználek ve Slunečním městě* měl premiéru 25. listopadu 2007 v divadle *Minor*.⁴² Upřímně bych *Minorem* zpracovaného *Neználka* rád zhlédl, avšak bohužel již není v aktuálním repertoáru. *Příběhy z Medové paseky* jsou kniha od Václava Deyla poprvé vydaná v roce 1983, sledující příběhy zajíčka, který potkává zvířecí kamarády a zažívá různá

³⁹ RICHTER, Luděk. Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Knihovnička amatérského divadla., s. 71

⁴⁰ RICHTER, Luděk. Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Knihovnička amatérského divadla., s. 71

⁴¹ Křemílek a Vochomůrka | Komorní divadlo Kalich (dříve Divadlo v Rytířské). Divadlo Kalich [online]. Copyright © 2019 Divadlo Kalich [cit. 05.05.2021]. Dostupné z: <https://www.divadlokalic.cz/komorni-kalich/repertoar/kremilek-a-vochomurka/>

⁴² Neználek ve Slunečním městě. Vítej v Minoru! [online]. Dostupné z: <https://www.minor.cz/repertoar/neznalek-ve-slunecnim-meste/>

dobrodružství. Zpracovávat divadelně celou knihu by vyžadovalo hodně škrtní a nalezení dějové linky prostupující všemi kapitolami, která však není moc poutavá. Každá kapitola je víceméně samostojná, ale vždy má otevřený konec, aby na ni mohla volně navázat kapitola další. V tomto ohledu funguje kniha na stejném principu jako nekonečné televizní seriály.

Posledním titulem, který zůstal v užším výběru, se stala *Pohádková čítanka* z pera Eduarda Petišky, obsahující 14 krátkých bajek a 7 delších pohádek. A právě ony bajky mě hned na první pohled zaujaly. Okamžitě mi bylo jasné, proč by dávalo smysl takovou předlohu dětem prezentovat, neboť ten pramení ze samotné podstaty žánru – závěrečné ponaučení. Díky němu jsem nepotřeboval v tuto chvíli nijak dál přemýšlet o inscenačním záměru. Netoužil jsem děti moralizovat, ale ponaučení je dostatečná pointa i motivace. A bylo i praktické si už takto na začátku pevně stanovit, že k němu mohu směřovat.

2.3.1.2. Hledání formy

Už jsem věděl **pro koho, věděl jsem proč, ale nevěděl jsem jak**. Vidina závěrečných ponaučení sice představovala bezpečné opěrné body zakotvené kdesi v budoucnosti, ale jako impuls ke vzniku divadla se mi nezdála dostatečná. Divadlo vždy pro diváka začíná z nuly, od ničeho – přijdu před diváky a najednou se začne cosi dít. Divák má samozřejmě různá očekávání, zná titul, mohl si přečíst anotaci, přišel na konkrétního autora, ale teprve momentem začátku představení začíná vznikat jakýsi „zhuštěný čas“ a on zbystří své smysly. V takovou chvíli je pro mě důležité, aby divák co nejrychleji **rozklíčoval jazyk, kterým s ním budu komunikovat**. Z hodin herecké tvorby vedených Petrou Tejnorovou, divadelní režisérkou i herečkou, znám praktický slovní obrat „**uzavření smlouvy s divákem**“, který si vykládám jako jasné nastavení pravidel, díky kterým divák přistoupí na „hru“, kterou jsem pro něj přichystal. V případě, že ke komunikaci nedojde, je záhodno divadelní jazyk upravit, zjistit přímo od diváků, co pro ně nefungovalo a inscenaci přezkoušet. V případě opačném, kdy divák dešifruje vše, můžu samozřejmě záměrně pracovat i s porušením těchto pravidel, aby nepolevila divákova pozornost. Když se budu držet termínu „smlouvy“, je to jako kdyby recipient po celém jejím přečtení objevil ještě informace pod čarou psané drobným písmem, které ho sice vyvedou z míry, ale udrží ho v napětí. Udělat ve správnou chvíli **krok stranou, vpřed nebo vzad, i to je pro mě dramaturgie**.

Ačkoliv součástí mého konceptu bylo pracovat s křehkou strukturou a nahodilostí, jen tak přijít a z ničeho nic rozehrávat příběh, byť smysluplně směřující k závěrečné poučce, mi přišlo příliš chaotické a útočné. Potřeboval jsem nastolit přívětivou atmosféru, nejlépe pomocí jemné interakce, která děti vtáhne a vyjasní jim, co a jak se bude dít. A tak mě napadla neotřelá forma, která má potenciál k vytvoření přitažlivé a hravé atmosféry. Rozhodl jsem se pracovat s porušením zvířecích charakterů, se kterými bajky přirozeně pracují a praktikovat něco, čemu říkám „náhodný casting“, jehož se zhostí dobrovolníci z řad diváků. Pro lepší vysvětlení, moje představa byla taková, že seženu velké množství zvířecích loutek, ty schovám do zakryté rozměrné krabice, mnou vybraní diváci do ní vrchním otvorem sáhnou a náhodně vytáhnou požadovaný počet postav.

2.3.1.3. Výběr bajek

Spolu s touto formou se mi odbourala možnost pracovat s vnější podobností zvířat, která je pro příběh často zásadní – hlemýžď se může schovat do ulity, čáp nezvládne vypít polévku z talíře, myš vysvobodí lva ze sítě, protože je malá apod., ale otevřela se mi možnost, leč mírně nonsensová, pohrávat si se stereotypními charakterovými rysy – mazaná liška, lakomá vrána, moudrá sova apod.. Mazaná může být klidně žirafa, lakomý hroch a moudrý dinosaurus. Takové pravidlo však vyžaduje odpovídající výběr bajek, u kterých není vzhled hrdinů zásadní. Potřeboval jsem pracovat jen s takovými, kde budu moci s „castingem“ libovolně operovat. V čítance Eduarda Petišky jsem našel tři: *Opička a domeček*, *O medvědovi a jahodách* a *O zajíčkovi, kočce a vráně* – pro mé potřeby zjednodušeně *O domečku*, *O jahodách* a *O měsíci*.

V bajce *O domečku* je hlavní hrdina hravý, ale osamocený. Potkává dva kolemjdoucí, kteří však na hraní nemají čas, protože jejich prioritou je postavit si domečky. Hlavní hrdina si ho stavět nechce, záhy však přijde déšť, on zmokne a nastydne. Ponaučení spočívá ve varování před následky lenosti. Příběh *O jahodách* je o králi, který dostane chuť na jahody, zaměstnává své poddané, aby mu je zasadili, zalévali a nakonec mu je i kdosi neznámý přes noc sní. Ponaučení praví: nechtěj po ostatních, aby za tebe dělali práci, kterou zastaneš ty sám. V poslední bajce *O měsíci* si tři zvířátka nedokážou logicky vysvětlit, co je to měsíc. Každé si pod ním představuje něco, co je mu blízké. Nakonec usnou, měsíc zakryjí mraky, oni se probudí a usoudí, že ho někdo snědl. Ponaučení? Chybí. A to je problém. Protože tyto tři bajky jsou

z knihy *Pohádková čítanka* jediné, na kterých lze uplatit můj záměr volného stylu obsazování rolí. Byl jsem tudíž nucen svého oblíbeného dětského autora částečně opustit a zabrousit k jiným zdrojům. Jako první mi přirozeně vyvstali na mysl Ezop a Jean de la Fontaine. Tento nápad bohužel můj problém nevyřešil, neboť drtivá většina bajek od těchto věhlasných spisovatelů je postavená právě na nezaměnitelných zvířecích attributech. Našel jsem doslova jedinou od Jean de la Fontaina, která se tomuto omezení vyhýbala, zato však mi do konceptu pasovala naprosto perfektně. Z originálu *Liška, opice a zvířata* jsem ji přejmenoval na *Jak zvířátka vybírala nového krále*. Vypráví příběh starého panovníka, který umře a před svou smrtí nestihne zvolit svého nástupce. Vlady se má chopit ten, komu bude nejlépe pasovat královská koruna. Později se ukáže, že výherce této interní soutěže je hamižný a má problém se sebeovládáním. Ponaučení? Když chceš vládnout ostatním, musíš se nejdříve naučit ovládat sám sebe. Ono ideální zasazení do mé inscenace jsem viděl právě ve výše zmíněném **porušení nastavených pravidel komunikace**. Divák totiž sice vybere postavy do hry pouze tři – krále (který ihned umře), nového krále a uvědomělou postavu, která ho promyšlenou lstí usvědčí z neférového chopení se moci, ale na hrací ploše se objeví i všechny ostatní postavy, které vystupovaly ve dvou předchozích příbězích, a dokonce i všechny, které zůstaly v krabici. Divák tak dostává příležitost vidět, co všechno se v krabici ukrývalo a která zvířata mohla potenciálně v představení figurovat.

2.3.1.4. *Umění improvizace*

Hlavní strukturu této inscenace jsem tudíž postavil na jakémsi fluidním principu, který má možnost se do nekonečna vyvíjet. Moje vize byla taková, že v počátcích zkoušení a během prvních repríz půjde o formu improvizace, ke které budu okolnostmi dotlačený, neboť nikdy nevím, jaké loutky budou z krabice vytaženy. Postupem času, až budu mít více zažité veškeré zápletky a situace kombinované s nejrůznějšími zvířecími charaktery, budu moci buď obměnit obsah krabice, nebo si více užít improvizaci svobodnější, verbální, situační. V každém případě jsem chtěl podtrhnout improvizací aspekt inscenace. Aby divák pochopil, že je svědkem neopakovatelné souhry náhod, která mi tady a teď vzniká pod rukama, ačkoliv stojí na předem dané pevné kostře.

Mám k divadelní improvizaci velmi kladný vztah. Jsem v ní sice začátečník a mám k ní vybudovaný přirozený respekt, ale vnímám ji jako jakési svěží divadelní

jádro, nejnázornější ukázkou prožitku „tady a teď“. Hovořím tak i z pohledu diváka, který je touto disciplínou dlouhodobě zaujat. Miluji chvíle, kdy dokážu nahlédnout do hercova myšlenkového procesu a odhalit, jaké spojitosti mu v hlavě vytvořily nápad, který ihned, bez příprav a bez možnosti opravy, předvedl na jevišti. A miluji i takové chvíle, kdy to nedokážu a nechávám se jen překvapovat a fascinovat. Dobře zvládnutá **improvizace je pro mě to nejdivadelnější divadlo**. A protože já sám se v ní chci zdokonalovat, pojmenoval jsem ji jako vnitřní cíl tohoto projektu, který dodá mé inscenaci autentičnost. Improvizace není jen bezbřehá spontánnost, nýbrž dovednost, která se dá trénovat, má svá pravidla a zákonitosti. Ani vzorná znalost všech pravidel se však nevyrovná poctivé praxi. Začal jsem se velmi těšit na to, až budu moci představení prověřit před publikem.

2.3.1.5. Převod literární předlohy do loutkového divadla

Příležitost hrát a vyzkoušet si tak vymyšlené metody před publikem byla zatím v nedohlednu, ale vládou vyhlášená celostátní karanténa mi alespoň umožňovala věnovat se naplno dramaturgii. Přejmenování bajek byla jen nutná formalita, nyní jsem potřeboval napsat scénář. Za svou praxi jsem v této činnosti vyzoroval, že hlavním kamenem úrazu tištěné předlohy je nadměrná popisnost. Loutkové divadlo, zejména třeba maňáskové, vyžaduje svižnost, čipernost, méně popisnosti a více akce, jednání. Já pro inscenaci zvolil loutky typu manekýn – vedené zezadu, na jejichž animaci není zpravidla potřeba vynakládat tolik akčnosti, avšak i tak si loutková realizace zaslouží atraktivnější dynamiku, než jakou disponovala mnou zvolená literatura. Vyprávěcí pasáže jsem převedl do dialogů a popis činností buď vyškrtl, nebo nahradil akcí. Zejména bajka *O jahodách* pracuje se známým principem trojího opakování, kdy je divák poprvé podrobně seznámen s postavami a příběhem. Právě příběh při každém opakování podléhá stále větší zkratkovitosti a náznakovosti, která vyžaduje právě onu svižnost.

Celkový temporytmus inscenace jsem promyslel následovně: nejprve divákům vysvětlím metodu „náhodného castingu“, první krátká bajka jim osvětlí, jak funguje v praxi. Druhá bajka je ze všech tří ta nejdelší, má za úkol více vtáhnout do děje a aplikovat funkční loutkové klišé trojího opakování. Před třetí a poslední bajkou má již divák komunikační jazyk dešifrovaný a bývala by mohla působit podobně jako bajka první. Zprvu to tak i vypadá, jenže na toto „zklamání“ jsem připravený výše popsaným porušením pravidel v podobně vystavení kompletního ansámblu z krabice.

Co se týče práce s loutkami, ačkoliv právě v ní tkvěl hlavní prostor pro improvizaci, i k té jsem si předpřipravil praktické pomůcky. Chtěl jsem, podobně jako už v rámci pohybové partitury v Malovicích, pracovat s **rytmickými kontrasty**. Pro čitelné oddělení charakterů jsem si stanovil podmínku, že v bajce *O jahodách* musí vždy jedna postava jednat nesnesitelně pomalu, v bajce *Jak zvířátka vybírala nového krále*, se vždy v davu objeví postava, která celou situaci nadměrně prožívá a tak podobně. Samozřejmě jsem netušil, které loutky budou tyto charaktery ztvárňovat, ale to vše bylo součástí záměrně vratkého konceptu. Měl jsem tedy hotový jakýsi anonymní scénář s dialogy, vlastnostmi a pointami a zbytek už musím dotvořit pro každou reprízu zvlášť.

2.3.2. Realizační fáze

2.3.2.1. Zkoušení a reflexe

Z podstaty inscenace vyplývá, že kromě základní orientace ve scénáři, bych se jakoukoliv domácí zkouškou pouze ochuzoval o autentičnost. Důležité bylo sehnat loutky, vyrobit krabici a prověřit svou taktiku před diváky. V této fázi by se dalo říct, že jsem v sobě probudil i scénografa, praktika, ale jednalo se spíš o jakési výtvarné minimum, které bylo nutné vynaložit, abych mohl provést alespoň provizorní realizaci. Krabici jsem použil tradiční banánovou a její víko obalil látkou, do které jsem nahoře uprostřed vystříhl malý otvor pro vstrčení paže. Loutky jsem nejdříve sbíral celkem střízlivě, avšak v rámci podpoření nonsensové formy jsem se později uchýlil i k „divočejšímu“ výběru. Kromě klasických plyšáků, různých plastových hraček a zvířecích suvenýrů jsem do obsazení zařadil i záložku do knihy s psí hlavou, vykrajovátko na cukroví ve tvaru slona, polštář do letadla s psími hlavami na koncích nebo třeba hrneček s obrázkem kuřete.

Tím skončila přípravná fáze, pro další posun v tvorbě jsem potřeboval svůj koncept někomu představit a nechat si poradit jak dál. První, kdo mou tvorbu zhlédl, byl můj hlavní konzultant Marek Bečka, který mě už v průběhu přípravné fáze zásoboval praktickými radami ohledně práce s dynamikou a dějovou zkratkou. I tentokrát se jeho reflexe ubírala převážně tímto směrem. Bylo vidět, že v mé práci vidí potenciál, což mě potěšilo a z pozice prvního diváka mi pomohl **zpřesnit celkové vyznění i dílčí zápletky**.

Později, když mírně polevila vládní opatření, jsem dostal příležitost zahrát *Bajky* i před svými spolužáky, kteří mi rovněž poskytli upřímnou kritiku. Dostal jsem radu,

abych hru více rozpochoval odlepením se od hrací plochy (stolu) a abych byl důslednější v práci s temporytmem. Což je ostatně úkol, který jsem si sám předsevzal, očividně jsem však tento aspekt občas zanedbal. **Diváci mi poskytli jakýsi odstup, který jsem zainteresováním do tvorby ztratil.** Těžko se dá na inscenaci nahlížet zvenku, je-li tvůrce hercem a zároveň dramaturgem.

2.3.2.2. *Vidina do budoucna*

Kromě odstupu uměleckého jsem zatím nemohl získat ani odstup časový. *Bajky* jsou stále ve vývoji a mám v plánu s nimi vystupovat, jak to okolností dovolí. Bohužel koronavirová situace mi zatím neumožnila oficiální premiéru před těmi nejdůležitějšími diváky – dětmi. Což je mírně absurdní, protože vlastně až do chvíle takové zkušenosti postrádá mé snažení smysl. Věkovou hranici cílové skupiny jsem po konzultaci s Markem Bečkou stanovil na pět let a výše, žádný dětský divák však zatím mé představení neviděl. Reakce mých vrstevníků sice byly vesměs pozitivní, to ale ještě neznamena, že budou obdobně vypadat i reakce dětí. Na KALD každý semestr končí klauzurním festivalem *Proces*, na kterém studenti prezentují své práce, včetně těch určených dětem. Obrovským benefitem a pro mě největším smyslem festivalu jsou **navazující diskuze**, na kterých se můžou svobodně vyjádřit všichni, kteří představení viděli, a poskytnout tak tvůrcům zajímavé postřehy a připomínky. Při hodnocení inscenací pro děti se však vždy diskuze stočí na téma, co by na to asi děti řekly. Vyvěrají zde bujně spekulace, každý si pod dětským pohledem na divadlo představuje něco jiného a já se v takovou chvíli vždy jen tiše sám pro sebe ptám, proč to teda neukážeme těm dětem a nezjistíme, kde je pravda. Zdařilejší a ambicióznější kusy se po *Procesu* opravdu k dětskému divákovi dostanou, ale můj názor je takový, že by se měly děti zvat přímo na klauzury, což by nekonečné spekulace značně eliminovalo.

I mě tato zkušenost čeká. Svůj projekt jsem na festival přihlásil, bohužel až do jeho konání nebudu mít příležitost hrát ho před dětmi. Nepochybuji, že v pedagogickém sboru se nachází odborníci, kteří dokážou tzv. dětským okem na představení nahlížet, i tak pro mě bude nejdůležitějším mezníkem právě možnost přinést představení své cílové skupině. Když zahýřím optimismem a budu se spoléhat na to, že pandemie nás brzy přestane svazovat a my budeme moci prožít divadelní léto, určitě se s radostí chopím příležitosti *Bajky* aktivně hrát. Abych tuto kapitolu zakončil konkrétní vidinou, v srpnu 2021 budu dělat vedoucího na dětském táboře

v jižních Čechách a vzhledem k tomu, že se mi veškerá scénografie vejde do jediné banánové krabice, směřuji v myšlenkách svou oficiální premiéru právě tam.

2.3.3. Shrnutí

Práce na *Bajkách* mě provedla zkušeností výběru námětu, hledání toho, co je mi blízké a zároveň nepodléhá komercializaci. Také jsem si vyzkoušel převod literární předlohy do loutkového divadla. Při realizaci jsem opět využil podobný princip, se kterým pracuje inscenace *Maloměšťáci* v *HaDivadle*: trpělivě naplněné pomalé scény, v mém případě spíše pomalu jednající postavy, které fungují v kontrastu s postavami, které jednají svižně. A nejednalo se o jediný kontrast, který jsem rozvedl: postupným rozšiřováním loutkové sbírky jsem začal záměrně vyhledávat absurdní proporční rozdíly. Na jevišti se tak může stát, že se spolu potkají například miniaturní slon s obří kočkou. Celá inscenace by tak v dětech měla především probudit hravost. Nejedná se o moc odlišný princip od toho, kdy si doma děti rozloží své plyšáky a panenky a začnou s nimi spontánně rozehrávat situace, akorát jejich provedení nebere v potaz diváka. Očekávám, že díky této metodě, kterou samy děti praktikují, jim bude forma mé inscenace blízká a sympatická.



obr. 4.: *Bajka Jak zvířátka vybírala nového krále*, foto: A. Datiashvili

3. Celkové shrnutí vlastní praxe

Divadelní tvorba tak praktikovaná na Katedře alternativního a loutkového divadla umožňuje studentům vystoupit ze svých primárních studijních oborů a pracovat na inscenacích formou devised theatre, kdy si každý člen tvůrčího týmu sám zvolí jakou funkci chce při zkoušení zastávat. Praktikuje se zde tzv. kolektivní dramaturgie stejně, jako je tomu běžné u amatérského divadla, které se v 70. letech profesionalizovalo a dodnes existují instituce ve kterých se podobné postupy využívají. Nejvíce inspirativním při psaní pro mě bylo brněnské *HaDivadlo*, které nese podtitul *Scéna progresivní dramaturgie*.

Stěžejním projektem prvního ročníku mého studia byl *Návrat hrdiny*. Šlo o loutkovou inscenaci, na které jsme pracovali v pětičlenném týmu právě formou devised. Ta nás nejprve postavila před nutnost zahození nasbíraného materiálu, poté nám však zprostředkovala tvůrčí svobodu s akcentem na autorský vklad. Hlavní poznatek, který mi *Návrat hrdiny* poskytl, byla zkušenost premiéry, která slouží jako impuls pro další zkoušení, nikoliv pro zakonzervování divadelního tvaru.

Ve druhém ročníku jsem se setkal se specifickým divadelním jazykem a netradiční tvůrčí metodou. V rámci školního výjezdu do *Divadla Continuo* jsme měli příležitost vyzkoušet si samostatnou práci na pohybových partiturách, které vycházely ze zkoumání vlastností papíru. Naučil jsem se zde, že není nutné směřovat k dramatické situaci.

V posledním projektu s názvem *Bajky* jsem provedl převod literárního díla do loutkového divadla. Jedná se inscenaci pro děti, ve které jsem jako prostředek komunikace s divákem zvolil hravou poloimprovizovanou formu. Po samostatné práci během přípravné fáze (hledání námětu a komunikační formy), mi v rámci začátků fáze realizační první diváci poskytli vnější pohled a pomocnou reflexi. Inscenace bohužel zatím stále čeká na první příležitost prezentace před dětmi.

Celkově jsem začal dramaturgii mnohem více vnímat jako viditelnou složku divadla. Dramaturgické myšlení mi nejenom obohacuje přípravné fáze, ale pomáhá mi také lépe ukotvit své role ve fázích realizačních.

Závěr

Během psaní této bakalářské práce jsem si uvědomil několik zásadních poznatků, nabytých během tříletého studia herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla. Ten první, který mě vedl k reflexi dramaturgického myšlení v herectví, spočívá v uvědomění si, že při tvorbě divadla formou devised je každý člen tvůrčího týmu jakýsi multifunkční umělec, který může kolektivní dílo obohacovat dovednostmi za hranicemi své specializace.

Práce na jednotlivých projektech mě obohatila o nové poznatky, zkušenosti i dovednosti, které mě připravily na divadelní praxi. Patří mezi ně například zkušenost zahazení nápadu a jaké výhody se skrývají v nutnosti začít znovu od nuly. Dále fakt, že vývoj inscenace nekončí premiérou, naopak první kontakt s divákem je impulsem pro další fázi zkoušení. Naučil jsem se také, že výchozím materiálem pro divadelní tvorbu nemusí být jen dramatický text, ba dokonce že jím vůbec nemusí být literatura, a že při komponování jevištní realizaci nemusíme dbát na přítomnost dramatické situace. V posledním ročníku bakalářského programu jsem vyzkoušel interakci divadelních komponentů jevištního díla na sólovém projektu, jehož realizaci jsem od samého začátku udržoval pod svým vedením; sám jsem převedl literární dílo do loutkového představení a následně v něm sám také hrál.

Dříve jsem o dramaturgii nepřemýšlel, teď už ji vnímám jako neodmyslitelnou, viditelnou složku divadla. A to, že jsem ji mohl zblízka zkoumat, mi pomohlo definovat jak pojem samotný, tak svou funkci herce/dramaturga v homogenním divadelním organismu typu laboratoř. Odhalilo se mi i spousta neznámého. Dovolím si na tomto místě použít citát Johna Wheelera, který ve své knize *Zmrazit čerstvé ovoce* názorně použil Jiří Havelka: „*Žijeme na ostrově obklopeni mořem nevědomosti. Jak roste náš ostrov znalostí, roste také pobřeží naší neznalosti.*“⁴³ Proto bych rád prohlásil, že **nevnímám tuto bakalářskou práci jako závěr svého zkoumání**. Naopak, její kompletování mi poskytlo spoustu nových podnětů, kterým budu schopen lépe porozumět až s dalším studiem.

⁴³ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0, s. 61.

Seznam příloh

obr. 1.: Návrat hrdiny, loutka Ingvara Kamprada na festivalu Proces 016, foto: V. Macková

obr. 2.: Divadlo Continuo, dopolední pohybové cvičení v malém zkušebním sále, foto: I. Bartošová

obr.3.: Divadlo Continuo, dopolední pohybové cvičení ve skupině, foto: I. Bartošová

obr. 4.: Bajka Jak zvířátka vybírala nového krále, foto: A. Datiashvili

Seznam použitých zdrojů

Knižní zdroje

BEČKA, Marek.; et al. Animace loutek, předmětů a materiálů v reálném čase. In *O animaci z různých stran současného loutkového divadla*; Miloslav, K. AMU: Praha, 2019

BEHRNDT, S. The Dramaturg as Collaborator: Process and Proximity. *Devised Dramaturgy: A Shared Space*, April 21, 2012

CÍSAŘ, Jan. Základy dramaturgie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986

ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo a interakce .. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2006-. Panorama českého alternativního divadla.*

HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0."

JOHNSTONE, Keith. *IMPRO: improvizace a divadlo*. V Praze: Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-266-4.

KAMPRAD, I. *The Testament of a Furniture Dealer*; Inter IKEA Systems B.V. 1976 – 2016, 1976.

KLEMBAROVÁ, K. Scénografia v diele konceptuálneho tanečníka a choreografa Jérômea Bela. bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2019.

KLÍMA, Miloslav, DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze, Nakladatelství AMU, 2016. Teatrologie. ISBN 978-80-86102-98-6.

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.

RICHTER, Luděk. *Literatura, divadlo a my: převod literárního díla do loutkového divadla*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1985. Knihovnička amatérského divadla

VEDRAL, Jan. Dramaturg. [Brno]: Větrné mlýny, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0

Internetové zdroje

Alexijevičová, Světlana (Nobelova cena za literaturu 2015) – iLiteratura.cz. iLiteratura.cz - titulní stránka - iLiteratura.cz [online]. Copyright © Markéta Kittlová [cit. 10.05.2021]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/35395/alexijevicova-svetlana-nobelova-cena-za-literaturu-2015>

Ceny Divadelních novin 2019 – Divadelní noviny. Divadelní noviny [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-divadelnich-novin-2019>, [cit. 12.05.2021].

Divadlo Continuo | Pouliční divadlo v ČR. Pouliční divadlo v ČR [online]. Dostupné z: <http://poulicnidivadlo.cz/divadlo-continuo>, [cit. 01.05.2021]

Empty Stages | Forced Entertainment. Forced Entertainment [online]. Copyright © 2021 [cit. 01.05.2021]. Dostupné z: <https://www.forcedentertainment.com/empty-stages/>

Neználek ve Slunečním městě. Vítej v Minoru! [online]. Dostupné z: <https://www.minor.cz/repertoar/neznalek-ve-slunecnim-meste/>

Křemílek a Vochomůrka | Komorní divadlo Kalich (dříve Divadlo v Rytířské). Divadlo Kalich [online]. Copyright © 2019 Divadlo Kalich [cit. 05.05.2021]. Dostupné z: <https://www.divadlokalich.cz/komorni-kalich/repertoar/kremilek-a-vochomurka/>

O čem je řeč, když mluvíme o činohře | Vltava. Český rozhlas Vltava [online]. Copyright © 1997 [cit. 08.05.2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/o-cem-je-rec-kdyz-mluvime-o-cinohre-7958749>

O DIVADLE | Continuo Theatre. Continuo Theatre [online]. Dostupné z: https://www.continuo.cz/o_divadle/, [cit. 01.05.2021].

POLEDNE | Continuo Theatre. Continuo Theatre [online]. Dostupné z: <https://www.continuo.cz/poledne/>, [cit. 01.05.2021].

Proti okupaci Československa demonstrovalo i „sedm statečných“ — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. Copyright © [cit. 01.05.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1444010-proti-okupaci-ceskoslovenska-demonstrovalo-i-sedm-statecnych>

Rusko s trpkostí vzpomíná na hokejové Nagano: Hašek, Svoboda a prohrané finále — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. Copyright © [cit. 10.05.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2399071-rusko-s-trpkosti-vzpomina-na-hokejove-nagano-hasek-svoboda-a-prohrane-finale>

SOPROVÁ, Jana. Sdílené divadlo. Divadelní noviny. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/sdilene-divadlo>, [cit. Oct 05, 2021]

Šéf IKEA byl v nacistickém hnutí aktivnější, než přiznal — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. Copyright © [cit. 10.05.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1246163-sef-ikea-byl-v-nacistickem-hnuti-aktivnejsi-nez-priznal>

Ostatní zdroje

osobní archiv

HERMANNOVÁ Marta, osobní archiv

LABUSOVÁ Markéta, osobní archiv