AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

DIVADELNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2013 Ilona Dušková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

„Rozhovor" herce a loutky

Ilona Dušková

Vedoucí práce : Doc. Marek Bečka

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

STUDY PROGRAM: DRAMATIC ARTS

STUDY FIELD: ALTERNATIVE AND PUPPET CREATION AND ITS THEORY

DISSERTATION WORK

„DIALOGUE" BETWEEN AN ACTOR AND PUPPETS

Ilona Dušková

SUPERVISOR: Doc. Marek Bečka

OPPONENT:

DATE OF DEFFENCE:

ASSIGNED ACADEMIC TITLE: Ph.D.

PRAGUE, 2013

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

„Rozhovor” herce aloutky

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala paní docentce Markétě Schartové, která mě vedla většinu doktorandského studia. Byla laskavým a moudrým rádcem, vždy ochotná podat pomocnou ruku.

Zároveň upřímně děkuji panu docentu Marku Bečkovi za jeho ochotu přijmout mě a dovést k závěru studia.

Děkuji také panu profesoru Miloslavu Klímovi za podporu, povzbuzení a trpělivost, které mi dodali odvahu práci dokončit.

Děkuji všem, kteříbyli ochotni podělit se se mnou o své názory a zkušenosti, připomínky a postřehy.

Anotace:

Předložená disertační práce „Rozhovor" herce a loutky se soustřeďuje na východiska, předpoklady a atributy vzniku jevištní postavy. Relevantní pojmosloví a kontexty tvorby jevištní realizace dramatického díla jsou předmětem zájmu v teoretické části, na jejímž půdorysu jsou dále prezentovány výsledky rozhovorů s herci a režiséry a analyzovány zkušenosti doktorandky z výuky a faktických realizací. Tato reflexe je oporou pro uchopení přípravy projektu „Cukr v dešti", na niž se zaměřuje druhá část disertace. Autorka usiluje o zachycení všech dílčích etap tohoto projektu, zamýšlí se nad motivy a přístupy, které vedou jednotlivé účastníky experimentu a posléze zkoumá důvody neúspěchu. V závěru shrnuje, že i přes tento neúspěch – možná dokonce i díky němu se další tvorba může posunout k výslednému tvaru, který diváka osloví podstatným způsobem a dá na srozuměnou tvůrcům i divákům – laikům i divákům – školeným kritikům, že divadlo je opravdu ZÁZRAK.

Abstract:

The presented dissertation „Dialogue" between an actor and puppets focuses on basis, assumptions and attributes of foundation of a stage character. Relevant terminology and production contexts of stage implementation of dramatic piece of work are in the centre of interest in a theoretical part on whose foundation are later presented outcomes of dialogues with actors and directors, and analyzed author´s experience with classes and actual implementations. This reflection is a support when grasping a preparation of the project „Sugar in Rain" on which the second part of the dissertation focuses. The author tries to record all partial stages of this project, she concentrates on motives and approaches that individual participants of this experiment lead and eventually, she examines reasons of failure. In the conclusion the author summarizes that despite this failure – even probably owing to the lack of success – further production can be moved to its final shape that will address the audience in a significant manner and will explain to authors and spectators – amateurs and spectators – trained reviewers that theatre is a real MIRACLE.

Motto:

„*Loutkové divadlo* je méně soudržným celkem než divadlo herecké. Během posledních třiceti let si loutkové divadlo přisvojilo výrazové prostředky, které měly loutky doplnit a pomáhat jim. Přivzalo si herce, masky, rekvizity a další věci.

Loukty, rekvizity a oředměty jsou věci, různého modu existence a různých divadelních vlastností, schopné produkovat odlišné konotace. Herci jsou lidé, plnící divadelní funkce; předměry jsou věci vytvořené lidmi ke každodennímu, nikoli jevištnímu užívání; rekvizity jsou předměty užívané v divadle „v roli“ předmětů; loutky jsou předměty, vytvořené k vykonávání funkcí jevištních postav; masky jsou předměty k divadelnímu užití, jmenovitě k depersonalizaci herce. Všechny tyto věci plus osoba (herec) jsou nyní spolu na loutkovém jevišti. Suma jejich různorodých základních funkcí a jejich nejrůznější denotace vyvolávají určitý informační šum; vnést do toho pořádek je snad možné jen zjištěním jejich vzájemných souvislostí a vztahů.

Souhrnně vzato není současné loutkové divadlo loutkovým divadlem sensu stricto. Je to nehomogenní umělecký druh s neobyčejně bohatým znakovým systémem. Mohli bychom ho nazvat „divadlo ne osobní“, jak to navrhuje George Speaight, ale ani tento název by dnes nebyl výstižný, protože v tomto divadle běžně působí mezi loutkymi , rekvizitami a předměty i osoba: herec jako zjevný animátor, nebo jako jevištní postava, anebo střídavě, či zároveň obojí. Touha po znásobení výrazových prostředků dospěla v šedesátých letech až k destrukci některých prvků loutkového divadla: například paravanu, homogenního pbrazu jevištních postav, i samotné loutky. Všechny byly rozebrány na drobné součástky.

....

Tato nová situace však paradoxně vyjadřuje velmi dobře povahu loutkového divadla. Během celého svého vývoje to bylo divadlo, v němž výrazové prostředky a jejich vzájemné vztahy podléhaly neustávajícímu pulsování.”

Henrik Jurkowski

Obsah

Anotace 7

Motto 8

Úvod 10

I. část 12

Půdorys teoretické části

1.Divadlo 13

1.1 Divadlo loutkové 17

1.2 Výrazové prostředky 20

1.3 Interpretace 22

1.4 Inscenace, představení, herectví 23

1.5 Reflexe a sebereflexe 24

1.6 Brechtovská distance 26

2. Komunikace 27

3. Rozhovory s osobnostmi 29

4. Zkušenosti z výuky a z faktických realizací

4.1 Výuka 40

4.2 Nikola Šuhaj 45

4.3 Katynka z Heilbronu 47

4.4 Perníková chaloupka 48

4.5 V zahradě jsou s láskou svou don Perlimplin s Belisou.....49

4.6 Rozesněno aneb co (z)můžu bez mužů 51

4.7 Bruncvík a lev 53

II. část 55

Popis a vyhodnocení projektu „Cukr v dešti“

1. Struktura inscenace, stručný popis děje 64
2. Loutky 70
3. Teorie neúspěchu.....75
4. Poznání 81

Závěr 82

Citovaná literatura.....83

Další použitá literatura 84

Přílohy:

1-12 Výuka animace na KALD DAMU.....87

13-14 Bruncvík a lev 99

15-26 Zkoušení Cukru v dešti 101

Úvod

Disertační práce je výrazem potřeby usoustavnit si dosavadní poznatky, postřehy, zkušenosti, zážitky, dojmy, nálady, afekty, dovednosti – a mohli bychom pokračovat ve výčtu jistě ještě dále – spjaté s tvorbou, vznikem a přetvářením jevištní postavy. Tato problematika je výsostně osobní jak pro herce (animátora), tak i pro režiséra. Divadlo, které využívá loutky, je začleněno do kontextu soudobých úvah o možnostech a limitech divadelní tvorby, o jejím významu v konfrontaci s moderními technologiemi a o jejím pokusu začleňovat se v evropské kultuře do „péče o duši". Sókratovská a platónská představa „péče o duši" rozpracovaná v českém prostředí zejména Janem Patočkou, se soustřeďuje na vytržení ze stereotypu, každodennosti, spěchu a zlhostejnění, z uzavřenosti duše do sebe samé. Patočka píše, že péče o duši je péčí o to, aby byla duše otevřenou a aby za sebou zanechávala pozitivní stopy. K péči o duši se musí člověk probudit a nejen divadelní umění má tu moc probouzet. Aby se tak ovšem mohlo stát, je zapotřebí, aby i herec, režisér, scénograf...(tedy představitelé interakce jevištních komponent) o svou duši pečovali. To mohou činit jednak tím, že se budou stále vzdělávat a zdokonalovat své dovednosti, dále tím, že budou rozprávět a zkoušet se svými kolegy a kolegyněmi a v neposlední řadě se budou vyrovnávat s prostorem a časem našich životů i divadelní hry i divadelní scény. V případě loutkového divadla přistupuje jako jeden z nepominutelných úkolů, které je třeba řešit – a to je rozhovor, spolupráce, sounáležitost, překonání nejistoty, popřípadě i „odpor" loutky, či předmětu. Přestože se jedná o procesy tvorby, tedy ve značné míře procesy velmi intimní, jsou-li posléze ve výsledném (popřípadě zdánlivě výsledném) tvaru zveřejněny, mohou otevřít duše diváků a tím participovat na „zlidštění" života v našem rozrůzněném, zasíťovaném, konfliktním a čím dál tím rychleji se pohybujícím světě.

Při zpracování disertace jsem využila podnětů z odborné teatrologické literatury, z literatury filosofické, filosofující a psychologické. K ujasňování si představ o komplexnosti této problematiky přispěly standardizované i nestandardizované hovory s generačními kolegy a kolegyněmi z DAMU a různých divadel, ale i výklady, vyprávění, rozpravy, zamýšlení se a uvažování kolegů a kolegyň (herců, režisérů, dramaturgů) starších. Soustředila jsem se na

vyvození opakujících se námětů, motivací a dále na autentické postřehy a imprese, které dávají této mozaice pestrost i celistvost.

Cílem předkládané práce bylo uchopit různé dimenze vztahu herec/loutka na půdorysu vymezeném základními kategoriemi a pojmy, k nimž v návaznosti na studium, diskuse, debaty a poznatky a zkušenosti z vlastní herecké tvorby mimo jiné zařazuji:

řád divadla a řád komunikace
reflexe a sebereflexe
osobnost
interpretace
herectví
loutkové divadlo
jevištní postava
tvorba

Od filosofické reflexe charakteristik tvorby, umění, osobnosti a komunikace jsem postupovala ke zcela konkrétním závěrům a postřehům, které jsem mohla zhodnotit i ve své – sice pouze velmi krátkodobé – pedagogické činnosti. Metodu práce s literaturou, a metodu deduktivní a analytickou jsem propojila s vyhodnocením více než padesáti více či méně standardizovaných rozhovorů. V podstatě se ukázalo, že otázky, které jsem do rozhovorů vnášela, byly takového rázu, že nemohly být vyčerpány a často se celý rozhovor věnoval jedné jediné otázce ze všech možných úhlů pohledu. Často se také stalo, že osoba, s níž jsem rozhovor vedla, odklonila řeč jinam, ale přitom to odklonění bylo natolik produktivní, že by bylo škoda se vracet k původnímu námětu. Z toho vyplývá, že se mi nepodařilo získat nějaké relevantní závěry, jaké by přineslo sociologické empirické šetření, ale že jsem naopak získala inspirativní podněty od tvořivých osobností. V závěru jsem se pokusila o dílčí shrnutí a vyvození koordinát tvorby jevištní postavy.

Druhá část práce je pokusem zdokumentovat a popsat proces vzniku inscenace „Cukr v dešti", úspěch i nezdary, které toto zkoušení provázely.

I. část

1.Divadlo

Začněme od pojmu, který nám následně pomůže vymezit ostatní, bude-li třeba: **Divadlo**. Co je divadlo? Pravděpodobně každý, i ten, koho divadlo příliš nezajímá, nechodí tam, nevyhledává ho, by byl schopen **divadlo** nějak definovat. Divadlo je mnohost, četnost, nesmírnost (J.Dvořák), divadlo má mnohem více a mnohem rozmanitějších složek než jakékoliv umění (J.Veltruský); divadlo je v prvé řadě zázrakem, který se zrodí mezi hledištěm a jevištěm (J.Svobodová). Moje osmiletá neteř mi na tuto otázku odpověděla, že divadlo je když někdo hraje a ona se na něj dívá. Maminka ji obleče do hezkých šatiček a jdou do **divadla**. A jí se to viděné buď líbí nebo ne. Pochopí nebo nepochopí.

Podle Jerzyho Grotowského je počet definic divadla v podstatě neomezený. Jde o úhel pohledu, zkušenost, profesi... „Podle akademika je divadlo místo, kde autor recituje psaný text, který pro lepší porozumění ilustruje pohyby... Intelektuální divadlo je pouze variací této koncepce... Také zde je text nejdůležitější částí a divadlo je proto, aby podepřelo jisté intelektuální argumenty a vzájemně je konfrontovalo... Pro průměrného herce je divadlo předně a nejvíc on sám, a ne to, čeho je schopen dosáhnout pomocí své umělecké techniky. On je divadlo. Výsledkem tohoto přístupu je drzost a samolibost, která mu umožňuje hrát úlohy, jež nevyžadují žádnou znalost. Procházet se, vstávat, sedat, zapalovat cigarety, dávat ruce do kapes atd. Podle hercova úsudku to všechno není proto, aby to něco znamenalo, ale jemu to naprosto stačí... A jestliže herec oplývá kouzlem, které se přanáší na obecenstvo, pak se v tomto přesvědčení jen utvrzuje... Pro jevištního výtvarníka je divadlo především plastické umění... V praxi to znamená, že nejoriginálnější výtvarníci navrhují konfrontaci mezi textem a plastickou vizí, která přesahuje autorovu inteligenci... Nakonec, co je divadlo pro režiséra?..“ A klade si otázky: „Může existovat divadlo bez kostýmů a výpravy? Ano... Bez hudby?... Ano... Bez světelných efektů? Samozřejmě, že ano... Bez textu? ... Ano...Může divadlo existovat bez herců? Neznám jediný takový případ... Může divadlo existovat bez diváků? Aby se představení dalo nazvat představením, je třeba nejméně jednoho diváka. A tak nám zbyli herec a divák. Můžeme tedy definovat divadlo jako to, co se děje mezi hercem

a divákem. Všechny ostatní věci jsou dodatečné."[1] Vida, s mou neteří dospěli v podstatě ke stejnému závěru. To, že se uznávaná kapacita divadelního světa a osmiletá holčička shodli na „definici", je pro mě dostatečnou známkou toho, že se zde znvu vynořuje prazáklad toho, proč se divadlo „dělá". Proč vzniká inscenace, proč se dějí představení, proč herec hraje, proč je divadelní umění označováno jako umění.

Umění, stejně jako filosofie a mýtus, má základní schopnost: vidět věci, které ostatní nevidí, nevnímají, případně nad nimi nežasnou (Začátkem každého filosofování je údiv, úžas – Platón). Jan Sokol zastává názor, že člověk je vybaven rozumem, což znamená, že je schopen přemýšlet, rozvažovat a hodnotit. Měl by se tedy snažit to viděné, spatřené, to, čeho si všiml, nad čím žasne, čemu se diví, pochopit, pojmenovat, vyjádřit – tedy sdělit druhým lidem. Sokol se domnívá, že právě touto snahou o „rozumové pochopení a přesné vyslovení" se filosofie liší od umění a mýtu. Umění jako takové nijak nedefinuje, nespecifikuje, ve své Malé filosofii člověka pojem umění používá jako pojem obecný, stejně jako vědu a filosofii. Dle mého názoru se při bližší specifikaci a konkretizaci pojmu umění směrem k umění divadelnímu přiblížíme myšlence, že i ono má snahu sdělit, předat to, co jsme spatřili, čeho jsme si všimli, zvláště pak to, nad čím žasneme, druhým lidem, tedy divákovi (pokud mluvíme o rozumovém pochopení, v případě přesného vyslovení nebo pojmenování už to tak jednoznačné není). A divák, který přijde domů z představení (ať už se mu líbilo nebo ne), na otázku *Jaké to bylo*? se bude snažit popsat, vyjádřit, předat své zážitky a pocity, které v něm představení vzbudilo. Bude se chtít podělit o zkušenost, kterou právě učinil.

Divadlo je hledání, jak sdělit. „…Důraz je kladen především na vzájemné prodlévání, na společné pobývání herců a diváků v divadelním prostoru, na soubytí… Ontologický základ divadla je tu povýšen na samu výpověď, nevnímají se tu znaky a metafory záměrně vybudovaného estetického tvaru, ale zakouší se lidská i magická stránka divadla jaksi přímo ve své podstatě, v tom, že je."[2] Jde o to, že to spolu prožíváme tady a teď. Máme společný prostor a čas, jde

[1] Pilátová, J.: Jerzy Grotowsky a Teatr Laboratorium: Texty (první část). Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 1-6. ISBN 80-85040-05-3
[2] Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení. Divadelní revue. Praha 1999, ISSN 0862-5409

o jedinečnost tohoto společného okamžiku, o jeho sdílení. Protože mluvím a jednám vždycky „já", „já" je vždy v nějakém vztahu, jedna strana tohoto vztahu, „já" jako herec, „já" jako divák. … *„já"* je vždycky *zde*, nikdy ne *tam* a je vždycky *teď*. Přesněji řečeno, naše vědomé *„já"* pro každého z nás definuje, kde je *zde* a co je teď."[3] Jak může být *teď* veliké? Pro diváka, kterého dění zaujalo, může *teď* trvat i několik hodin (řekněme ideálně celé představení), je to *teď*, které znamená trvání něčeho, co mě zajímá, co právě zaměstnává moji pozornost. Je to vždy „moje" *teď.* Pro herce může být společné *teď* doba, kterou je přímo na jevišti, stejně tak doba celého představení, ale zrovna tak i čas po něm, protože divák je stále zde, možná tleská, možná vstřebává viděné, které s hercovou přítomností přímo souvisí.

Už máme představu, co je společné *teď* a *tady*, dostáváme se k *jak.* Jak během „soubytí" diváka a herce dojde k předání informace, sdělení, k navázání kontaktu, ke komunikaci, ke sdílení? Divák ví, že jde o „hru" o „jako skutečnost", o hraní si na skutečnost (pokud by na tuto hru nepřistoupil, je zbytečné, aby chodil do divadla…). Hra, která je (většinou) omezena v prostoru a čase, mnohdy už předem, od vnějšího světa je oddělena. Zřetelně bývá ohraničen její začátek a konec (opět samozřejmě nelze paušalizovat, záměrem tvůrce může být, aby se divák dotazoval *Ono už to začalo? To byla součást? To už je konec? To byl konec?…*) Výsledek hry platí pouze v „herním světe", nepřenáší se do světa „ostatního". Toto prostorové a časové ohraničení nás upozorňuje na její začátek a konec; pokud ne, můžeme jako diváci zůstat bezprizorní, tápající, až dokonce „ztracení v čase a prostoru", hra sama pro nás zůstane nepochopena.

Aby si divák odnesl nějaký zážitek, o kterém by následně mohl vyprávět, je potřeba, aby byl schopen se soustředit, pozorovat, být pozorný, vnímat a vstřebávat dojmy. Pokud se umíme v dnešní uspěchané době na chvilku zastavit, uvědomíme si, že jsme neustále zahrnováni a zahlcováni dojmy. „Naši vnímavost a schopnost pozornosti jsme se naučili také využívat – často jedni proti druhým. Pestře barevné plochy, silné a krásné zvuky, světelné signály a nápisy – to všechno důmyslně chytá naši pozornost. Nejen reklamou, ale i časopisy, novinami, obaly na zboží, šaty, voňavkou a nalíčením, tím vším dovedeme útočit na pozornost ostatních, ale také otupovat schopnost pozornosti vůči méně agresivním podnětům. Na vrcholu všeho je dnes televize, nejúčinnější návnada každé pozornosti, která diváka redukuje na pouhý chomáček stále

[3] Sokol, J.: Malá filosofie člověka. Praha: Pedagogická fakulta University Karlovy 1996, s. 15. ISBN 80-86039-04-8

bičovaného vnímání. Kdo si úplně navykl na televizní pozornost, těžko se už přiměje všimnout si také skutečnosti, která je daleko méně barevná, pestrá, pohyblivá a napínavá. Nakonec by se nám mohlo stát, že člověk skončí podobně jako třeba žába, která prý nehybné předměty vůbec nevidí. A ten, kdo nás dokáže krmit pestrými a mihotavými obrázky, nás bude schopen dostat kamkoliv bude chtít." [4]

Jiný přístup k divadlu spočívá v pronikání do konkrétní materiální reality. Je to hra, kterou divák prolíná se svou fantazií, konfrontuje ji s ní. Vše se děje ve spolupráci s divákem. Divadlo jako takové vzniká interakcí živých lidí (herec-divák), „…jako jediné umění jej zdobí specifikum živého elemntu a interaktivní komunikace face – to - face uprostřed dnešního, tak nečekaně a prudce proměněného světa v prostor mediální a virtuální, v prostor jen zdánlivě živý a důsledně odosobněný."[5] To vše se děje v širším kontextu úmyslů, významů, hodnot, norem, činností a materiálních jevů, které objektivizují úmysly a významy. Herci a diváci spolu tedy komunikují. Jedni se snaží něco předat, sdělit druhým, druzí se to snaží pochopit, vstřebat. Komunikují spolu. Vlastně, můžeme říci, že spolu komunikují? Oni spolu přece nemluví (pomineme-li představení, ve kterých je používáno interaktivity, případně jsou na přímém kontaktu s divákem postavena)! Neprobíhá tu dialog jeviště - hlediště ve smyslu používání řeči coby nástroje, prostředku komunikace. Jestliže řeč takto vnímáme (jako prostředek komunikace), znamená to, že se jejím prostřednictvím setkáváme mezi sebou, sdělujeme si, co si myslíme, co víme. Rozhovor jako základní podoba řeči je něco, co se odehrává mezi mnou a tebou. Záleží tedy na tom, jak si komunikaci definujeme (viz kapitola Komunikace).

[4] Sokol, J.: Malá filosofie člověka. Praha: Pedagogická fakulta University Karlovy 1996, s. 10. ISBN 80-86039-04-8
[5] Dvořák, J.: Za nové paradigma divadla. In: Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce. Praha: Pražská scéna 2006, s.51. ISBN 80-86102-51-3

1.1 Divadlo loutkové

Henryk Jurkowski: „Je třeba říci, že dynamika umělecké praxe výrazně urychlila tempo vzniku nových teoretických komentářů. Divadlo smíšených výrazových prostředků, divadlo předmětů, divadlo materiálů – všechny ty nové formy si žádaly uchopení, popisu jevu a pochopení estetické hodnoty každého z nich. Z těchto prací vyplývalo jedno nepochybné zjištění: nové druhy spřízněné s loutkovým divadlem, všeobecně zdůrazňují poetický jazyk a vyjadřují se převážně metaforou. Loutkové divadlo… se neúnavně snaží objevovat stále nové formy a nové výrazové prostředky."[6]

Divadlo herce a loutky, tak jak já chápu toto označení, je o vztahu, který vzniká mezi těmito dvěma odlišnými „materiály", které dohromady skládají **jevištní postavu** (vzniká ze vztahu dvou prvků- loutky a herce), a jsou vnímány i jako **herecká složka** (protože herecký komponent zajišťuje herec svým bytím a jednáním, s loutkou i bez ní, mě zajímá to „s") nebo nověji komponent (mezi Etlíkovými „Termíny k dohodnutí" najdeme objasnění této změny; přestože v rámci běžné mezilidské komunikace rozumíme oběma termínům takřka stejně – vnímáme je jako označení součásti něčeho, má podle Etlíka termín „složka" nevýhodu v historickém vnímání sémiotiky tohoto slova: „Hovoříme-li o něčem jako o **složce,** nezabráníme tomu , aby si někdo náš výrok nevyložil ve smyslu jakési ingredience, stavebního dílce, z něhož je něco nějakým způsobem složeno či ještě hůře – poskládáno. Jenomže složenost v tomto vnějším smyslu nemusí vůbec znamenat organickou syntézu, nýbrž může jít i o pouhou směs. … Slovo **komponent** je organickou součástí vyššího funkčního pole, syntézy, v našem případě celku díla. A nelze ho beztrestně, to znamená jednoduchou cestou, z tohoto celku vyčlenit." [7], a nabízí širokou paletu jejich využití, možnosti metafory. Ať už má loutka jakoukoliv podobu, její existence je závislá na vztahu mezi těmito dvěma subjekty. Loutka je součástí hereckého komponentu, protože je součástí herectví. Herectví s loutkou. Herectví herce a loutky.

[6] Jurkowski, H.: Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studi Ypsilon 1997, s. 157. ISBN 80-902482-0-9
[7] Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení. Divadelní revue. Praha 1999, s.21, ISSN 0862-5409

Josef Krofta vnímá moderní loutkové divadlo jako divadlo, kde se používají loutky spolu s herci (ne místo nich) a používají se proto, že mají na jevšti konkrétní účel, důvod a „nezaměnitelný význam". Pro loutku je potřeba hledat příležitosti, tak aby její použití mělo smysl, aby se podařilo objevit situace, kde je loutka nezastupitelná. A toto „odhalování příležitostí" je umění, schopnost vdechnout loutce duši. „...Vědomí, že pro mne může být loutka rovnocenný partner, je-li má herecká fantasie dostatečná, aby svou vírou vdechla neživému materiálu život...."[8]

Abychom si rozuměli, aby si divák dokázal vysvětlit to, co vidí, aby to pochopil tak, jak si tvůrce přál nebo aby zbylo dostatek prostoru pro fantazii a tedy jistou „nedořečenost".

V loutkovém divadle se uplatňuje propojení herce a loutky. Zde je důležitá problematika osobnosti.

- Koncept osobnosti – herec X loutka. Přítomnost herce na jevišti loutkového divadla (nebo přítomnost loutky na jevišti „hereckého divadla"?); loutka se nesnaží být člověkem (tedy jeho nápodobou), je sama sebou v konfrontaci s člověkem.
- Nemusí jít o jednoznačné souznění, kdy by se to nabízelo nebo dalo předpokládat.
- Vlastní identita postavy je problematická, jako je problematická identita člověka s ohledem na intelektuální a mravní výbavu na straně jedné a pudové pnutí na straně druhé (jak to vidí psychoanalýza).
- Univerzální pochybnost o vlastních rozhodnutích a jednáních - metodická skepse (pochybujeme o poznatcích založených na smyslech)– viditelné v setkáních přes generace, v archetypech C.G. Junga. (Jung – fenomén nevědomí není pouze smetiště nežádoucích myšlenek, ale také zdrojem nápadů a tvořivosti vůbec).
- V prvoplánovém souznění loutka dotváří to, co člověk není schopen fyzicky udělat; je vůbec možné, aby loutka byla dominantou v jevištní postavě? Pokud ano, co je k tomu zapotřebí?

[8] Krofta, J.: MIFid V Hradci Králové – smysl, cíle, praxe, vize. In: DRAK – Mezinárodní institut figurálního divadla. Praha: Pražská scéna 2001, s.39, ISBN 80-86102-18-1

Na pojem jevištní postava se podíváme ještě znovu z úhlů pohledu Jana Císaře a Jaroslava Etlíka. Císař definuje jevištní postavu takto: „...Vzniká ze vztahu dvou rovnocenných prvků: výtvarného, jenž se podílí na vizuální složce jevištní postavy, a živého herce, který realizuje a především aktualizuje význam sémantický..."[9] Jaroslav Etlík tuto myšlenku ještě rozvíjí, když dochází k závěru, že jestliže formulujeme jevištní postavu jako herecký komponent loutkového divadla, přičemž jedna složka svými významy ozřejmuje a konkretizuje významy druhé, má takto definovaná jevištní postava dvě krajní polohy: „Jednu z nich tvoří onen typ loutkového divadla, kdy významová vazba člověka a loutky je už natolik rozvolněná, že herec přestává být divákem vníman jako složka celistvého systému jevištní postavy a začíná být vníman jako činoherec. Neboli herec, v jehož hereckém projevu už začíná převládat prvek přímého jednání. Pokud v takovém případě ovšem zůstanou ještě zachovány jisté kontury vzájemného vztahu (oboustranně významového), jde stále ještě o jevištní postavu...Druhou krajní polohou jevištní postavy je ono pojetí loutkového divadla, kterému jsme uvykli říkat iluzivní. Tedy to, ve kterém herec vůbec není vidět a v němž na jevišti vizuálně existuje jenom loutka. Ani tento fakt ovšem nic nemění na tom, že také v tomto případě jde o jevištní postavu...."[10] Inscenace, o kterých se budu zmiňovat v následující části, se opírají o jevištní postavy, které se v rámci takto stanovených krajních poloh pohybují přibližně uprostřed.

Právě to množství možností, které nabízí, dává vztah mezi hercem a hmotou (a já vnímám loutku jako jednu z variant hmoty, kterou jsem si z nepřeberného množství „hmot" vybrala, protože je mi momentálně nejbližší; jsem si vědoma toho, že vybudování dramatické situace, charakteru se děje přes partnera, kterým může být nejen loutka, ale i kostým, světlo, zvuk…tedy jiná „hmota") je nabídka, která se neodmítá. Respektive, já ji neodmítám. Takže, má to jediný háček: je těžké TO najít. Ve chvíli, kdy spojení, propojení, vztah nefunguje, nemá smysl, nastává problém ať už se srozumitelností, zajímavostí, okouzlením až žasnutím…

„Všechno, co považuješ za geniální, dogma, se časem stává nepoužitelným, ale vyvolá to reakci a posouvá to vývoj." (Josef Krofta)

[9] Císař, J.: Teorie herectví loutkového divadla. Praha: SPN 1985, ISBN neuvedeno
[10] Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení. Divadelní revue. Praha 1999, s.3 ISSN 0862-5409

1.2 Výrazové prostředky

Můžeme vyjít ze slovní zásoby: slovní zásoba jako množina slov, kterou má člověk k dispozici (v tom či onom jazyce), je schopen je využívat, používat, vyjadřovat se jejich prostřednictvím = množství výrazových prostředků (v jazyce jsou to slova, v divadle, tedy na jevišti jsou to pohyb, zvuky, hudba, herec, loutka, tedy cokoliv, co je významotvorné a předává nějaké sdělení, informaci). Stejně jako se v jazyce tato zásoba rozšiřuje a mění např. četbou, i divadlo využívá, používá, mění své výrazové prostředky. Také herec si díky zkušenostem vytváří svou „slovní zásobu“, „množinu” výrazových prostředků, které se mu osvědčily; a stejně jako v jazyce se tento jeho „slovník” vyvíjí, mění, rozšiřuje, ale může se i zmenšovat. K tomuto „zmenšování” hereckého slovníku, dle mého názoru, dochází ve chvíli, kdy herec přestává hledat. Když se spokojí s tím, co umí, co má vyzkoušené, co funguje. Prostě „vytáhne šuplík” **osvědčeného** a použije ho na **nové**. To samozřejmě neznamená, že by tento způsob byl vždy neúspěšný nebo pro diváka nezajímavý. Jen se domnívám, že se může stát nezajímavým pro herce a postupně ho připraví o to, proč vlastně hercem je: o radost z hraní.

Využíváme vizuální metafory. Používáme různé výrazové prostředky, které kombinujeme. Aristoteles vysvětluje metaforu jako jako přenesení názvu jedné věci na věc jinou na základě analogie. Podle Hegela jsou „...rozsah, rozmanitost forem metafory nekonečné, naproti tomu její určení je jednoduché. Je to nejstručnější přirovnání, které sice ještě nestaví proti sobě navzájem obraz a význam, nýbrž předvádí pouze obraz, avšak škrtá jeho vlastní smysl a dává ihned zřetelně poznat skutečně míněný význam v obraze samém, ačkoli tento význam není výslovně uveden.”[11]

Mluvíme ve větách, které dávají smysl. Mluvíme tak, aby nám ten, kdo nás poslouchá, rozuměl. Herec se snaží použít takových prostředků, aby mu rozuměl divák. Tyto prostředky potřebuje ovládat dřív, než začne sdělovat. Aby mohl jednat, potřebuje mít možnost výběru, možnost konfrontace, zda právě tyto prostředky jsou vhodné pro jím zamýšlené sdělení, potřebuje vědět, co napřed a co potom. „Je příznačné, že taková výtvarná metafora může vznikat jak

[11] Hegel, G.W.: Estetika. Přel. Jan Patočka, I.díl. Praha: Odeon 1966, s.302, ISBN

v úrovni textu hry, tak v úrovni jevištního vnímání."[12] Jednání není jen reakce na nějaký podnět, herec, který jedná, sleduje nějaký cíl, cíl sdělit. Sdělení, které může diváka oslovit, není ani samozřejmé ani jednoznačné.

[12] Jurkowski, H.: Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studi Ypsilon 1997, s. 192. ISBN 80-902482-0-9

1.3. Interpretace

- Vždy jsme v hermeneutické situaci, ve vztahu k dílu, k druhému, k sobě, vždy interpretujeme.
- Význam komplementarity, interpretace, autointerpretace – hermeneutické kultivace podle Zdeňka Neubauera.
- Otevírání textu (otevírání dramatického díla) druhým, otevírání sobě
    - herec – autor – dílo
    - režisér – autor – dílo
    - režisér – herec- dílo
    - dílo – sdělení – sdílení
- Text jako konzervovaná řeč, které je potřeba porozumět. Podle Sokola: pokud bychom k textu přistupovali zcela nezaujatě, nikdy bychom si ho mezi mnoha jinými nevybrali. V opačném případě (zaujetí), se nám nabízí jedinečná možnost, jak textu porozumět, odkrýt jeho smysl. Každé porozumění vyžaduje, aby bylo předběžné, tzn. vyžadující kritiku, kontrolu a případnou korekturu. Tím se můžeme od prvního zaujetí dostat až k věrnému pochopení. Zde se potencuje rozvoj kultury.
- Kultura – něco, co se neudělá samo, o co je třeba se starat vytrvale, soustavně a cílevědomě, s vědomím, že výsledky nepřijdou hned.

1.4 Inscenace, představení, herectví

Inscenace – nastudování, narežírované dílo, výsledek činnosti režiséra a inscenačního týmu (Dvořák); celý proces vzniku divadelního díla vyžaduje neustálé vzájemné inspirování, ovlivňování a interakci všech zúčastněných. (Nelze říci, že pokud by se tak nedělo, divadelní dílo nevznikne. Na druhou stranu přemýšlím, s jakou chutí a nadšením bych hrála představení, ve kterém se pouze „vyskytuji", nejlépe jako „hmota" či „materiál", který se v přesně určený moment přesune z bodu A do bodu B apod...) „V návaznosti na obecnější pojem realizace divadla je realizace inscenace kokrétnějším stupněm poznání divadelní práce, pojednání o nastudování divadelního díla; je to zároveň jakýsi itinerář, plán produkce *(production schdule)*, jehož charakter se odvíjí rozmanitým způsobem dle typu, velikosti souboru a dalších okolností." [13] Divadelní inscenace je příběh složený z menších příběhů jednotlivých postav.

Představení – přímá komunikace s divákem, zpředmětnění teoretického konceptu, je konkretizací inscenace a její realizací; realizace představení je nejkonkrétnějším stupněm realizace divadla, je realizováno herci a dalšími umělci (Dvořák).

Herectví – zmiňme myšlenku Ivana Vyskočila, který říká, že herectví není jen studium daných rolí a vytváření dramatických postav, jde o vědomé komunikativní jednání, chování a bytí v daných okolnostech. Jan Císař vnímá jako cíl herectví znak, prostřednictvím jehož smyslu dovedeme vyjádřit smysl jiného předmětu nebo systému jako celku. Herec je za vším; je to ten, kdo prostřednictvím toho, co dělá proměňuje sebe (jako materiál) ve znak jiné skutečnosti.

[13] Dvořák, J.: Za nové paradigma divadla. In: Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce. Pražská scéna, Praha 2006, s.55 ISBN80-86102-51-3

1.5 Reflexe a sebereflexe

Souvislosti, paralely –herecká práce na postavě, práce na jevištní postavě je spjata s reflexí.

Reflexe: herec pracuje s prožitkem a řemeslem, nepracuje s filosofickou analýzou.

Reflexe přípravy realizací a odezvy realizací – dojít ke zjištění, jestli převažuje bezprostřední zážitkový přístup k realizaci (je dostačující? Nebo by prospěly racionální analýzy s ohledem na účinek díla a vedly by ke kvalitativnímu zlepšení dalších realizací?) – cesta od nápadu k myšlence realizace, potažmo realizaci je velmi dlouhá, někdy až zdlouhavá a teprve na jejím konci se ukáže, jestli to celé stálo za to… Nápad, který se nám nepodaří dobře uchopit, pojmenovat, najít pro jeho sdělení správný jazyk (tedy správné výrazové prostředky) možná za moc nestál, ale určitě nám není nic platný. Mám nějaké nápady, představy, plány, co a jak bych chtěla udělat, vytvořit, ale zároveň narážím na překážky – něco, co jsem si sama nevybrala a nevymyslela. Nicméně, kromě omezení se mohou objevit i nečekané příležitosti. To, co se původně jevilo jako problém, může se změnit ve výhodu a naopak. Je potřeba najít sílu zkusit nápad realizovat jinak, jestliže první, druhá, třetí verze (pokus) nefunguje. To znamená schopnost posoudit, zda se nezadařilo proto, že nápad nebyl až tak geniální, nebo proto, že se nám zatím nepodařilo najít správný jazyk pro sdělení. Překonat frustraci z neúspěchu, překonat „muka tvorby". Tuto zkušenost má pravděpodobně každý, kdo se někdy pokoušel tvořit. Je pravdou, že je to takříkajíc „zkušenost k nezaplacení" a bez ní by nebylo možné posouvat se kupředu. Vrátím se k tomuto tématu v praktické části, až budu popisovat projekt s pracovním názvem „Malá zemětřesení", finálním „Cukr v dešti", který nakonec nebyl dotažen do konce právě z důvodu únavy z toho, že vše nešlo tak, jak bychom si jako tvůrci představovali. Ať už šlo o důvody objektivní (společný čas na zkoušení, jeho organizace, dvě těhotenství zúčastněných hereček během procesu...) nebo subjektivní (chuť, síla, energie..., které se s postupem času vytrácely).

Hledání jevištního tvaru a hledání komunikačních prostředků ke sdělení – sdílení, rozumění je spjato s reflexí a sebereflexí.

Pozice racionálního odstupu a nadhledu může být přínosem pro významnější umělecké vyjádření

Reflexe X sebereflexe vede k dalším otázkám - Co člověka pohání, o co usiluje, proč není stále spokojený…? Existuje vůbec stav absolutní spokojenosti s „dílem“ nebo se vždy s časovým odstupem projeví něco, co bychom dělali jinak?

Není lepší prvoplánový přístup „na první dobrou”, než hloubání? Jako herečka rozhodně nejsem spontánní „pudový” typ, já potřebuji přemýšlení, vysvětlování, významy... Přiznám se, že mi za určitých okolností může dělat jisté obtíže splnit režijní pokyn, když nevím, proč mám tu konkrétní věc udělat a na všetečnou otázku „Proč” dostanu například odpověď „Protože je to hezké”. Asi nejvýstižněji to vyjádří krátká citace jedné režijní připomínky z praxe. *„Vy tam nic moc neděláte, co? Je mi jasné, že nevíte, co máte dělat, ale dělejte to víc...”.* Na druhou stranu o sobě vím, že se u mě projevuje určitý „syndrom zrcadel”, což v přeneseném slova smyslu znamená snahu o neustálou kontrolu, jestli ze všech stran vypadám báječně.

Co způsobuje, že se umocňuje umělecký projev součinností herce a loutky – kdyby se neumocňoval, proč by se to dělalo?

1.6 Brechtovská distance

Díky distanci se něco otevře jako srozumitelnější (divák nemá prožívat ale diskutovat; herec postavu předvádí a zároveň se od ní distancuje). Propojení, ztotožnění člověka s loutkou, které může přispět k vyznění tématu, řešení problému.

Odpovědnost herce je asymetrická, protože herec nese odpovědnost za to, co a jak sděluje, divák ve vztahu k uměleckému dílu nenese odpovědnost žádnou (Lévinas – asymetrie odpovědnosti ve vztahu k druhému člověku).

Vztah já a ty není nějakým konkrétním výskytem „my", protože pak by já a ty mělo cosi společného: Druhý je místo toho absolutné odlišný, nekonečně přesahující možnosti mého poznání; nad druhým tedy podle Lévinase nemám naprosto žádnou moc. S druhým sice mohu být v kontaktu skrze jazyk, promluvu, ale nikterak jej nemohu obsáhnout. Teprve tváří v tvář druhému jako absolutně jinému se tázáním po sobě samém sebou samým stávám. Není tam reciprocita, ale divák může být vybuzen z „lhostejnosti" a může překročit svůj dosavadní horizont; v tomto konceptu může být dramatické dílo součástí péče o duši, jak se s tím setkáváme v evropské tradici (začíná u Sókrata, jehož dialog je prapůvodem rozmluvy herec X autor, herec X loutka, herec X divák, herec sám se sebou. V tomto nikdy nekončícím dialogu, který rozvíjí Sókratův žák Platón, v tázání a zkoumání myšlenek (nejen vlastních, ale i myšlenek ostatních) se snažíme o pravé nahlédnutí, nahlédnutí hledající, protože je založeno na kritice dosaženého poznámí. Podle Jana Patočky se v podstatě celá řecká filosofie dá zahrnout pod tento termín. Tato Platónova myšlenka dle Patočky formuje jádro řeckého a evropského myšlení, je jádrem evropské identity a jedinečnosti. Pečovat o duši znamená pečovat o tu stránku, která má vztah k bytí, znamená to mít chopnost vztahovat se k pravdě o věcech, schopnost proměňovat jejím prostřednictvím tento svět.

2.Komunikace

Ze zkušenosti, z literatury i z výše popsaných souvislostí je zřejmé, že dominantním pojmem v souvislosti s divadlem je komunikace. Jaké přístupy ke komunikaci se nabízejí?

- Pojetí komunikace v běžném schématu subjekt-objektovém, kdy jeden subjekt je dominantní, druhý je veden popř. manipulován.
- Subjekt-subjektová figura – subjekty jsou rovnocenné, vzájemně se ovlivňující.
- Hermeneutický přístup, který je založen na rozvíjení rozumění, porozumění, dorozumění.
- Analytický přístup, jehož těžištěm je stále přesnější definování pojmů.
- Deskriptivní přístup, kdy je průběh komunikace popisován a následně vyhodnocován.
- Normativní přístup, kdy jsou stanoveny hodnoty a normy, které je nutno při komunikaci dodržovat, a kterým je třeba se vyhnout.
- Komplexní přístup, kde se promítají všechny dimenze výše uvedených přístupů v různých proporcích.
- Strukturalistický přístup ke komunikaci zase říká že celek nerovná se suma částí. Strukturalismus nezkoumá jazyk jako jednotlivé složky a prvky, zabývá se studiem vzájemných vztahů jednotlivých prvků v rámci jazyka jako systému. V tomto pojetí můžeme hledat paralely s divadlem jako systémem, divadlem jako celkem. To, že budeme mít vedle sebe autora, režii, dramaturgii, hudbu, pohyb, scénografii, herce atd. neznamená, že máme inscenaci. Zkoumat jednotlivé komponenty jevištního díla je žádoucí. Zároveň se ale zajímáme o jejich vzájemnou interakci, ovlivňování, společné vytváření jevištní reality. „...realizace divadelního díla, inscenace, vlastně jakákoliv jevištní útvar, je právě „kompozicí“ – jedná se totiž o skladbu sestavenou z komponentů, přičemž jde zároveň o interakci těchto složek či komponentů.” [14] Podle Ernsta Cassirera žije člověk ve světě symbolů a jazyk, mýtus, náboženství, umění

[14] Nuska, B.: K diskusi o interakci komponentů jevištního díla. In: Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce III. Pražská scéna, Praha 2008 s. 48 ISBN 978-8086102-66-5

i věda jsou jen různá vlákna, ze kterých je utkána symbolická síť, onen svět symbolů.

Význam slov je závislý na situačním kontextu. Podle Wittgensteina mohou slova měnit svůj význam podle souvislosti, v níž vystupují. Hölderlin a Heidegger zastávají názor, že „jsme rozhovorem“ – skrze rozhovor se stáváme lidmi. Je třeba roz-umět, nikoliv jen vědět. Kontextualita, transversalita, komplexnost jsou atributy nejen naší komunikace, ale i našeho života jako celku.

Můžeme si připomenout i Jaspersovo pojetí komunikace, podle kterého se „já”, které je původně osamělé, v kontaktu s druhým otevírá a tím se realizuje. Každé naše přemýšlení začíná slovem „já” *(Péče o jazyk).*

„Neomezená ochota ke komunikaci není výsledkem vědění, nýbrž rozhodnutí k cestě v lidském bytí. Myšlenka komunikace není utopie, nýbrž víra, je to otázka pro každého, zda tím směrem usiluje a zda v to věří, nikoli jako v něco z onoho světa, nýbrž jako v něco zcela přítomného: v možnosti nás lidí skutečně spolu žít, spolu mluvit, skrze toto „spolu“ dojít pravdy a teprve na této cestě se vlastně stát sami sebou.”[15] Důležité jsou rovněž projevy komunikační sebereflexe:

Jak komunikuji a jak se prosazuji?
Jak poslouchám, naslouchám, jak se snažím porozumět?
Jaké komunikační prostředky ovládám?
S kým komunikuji, kdo komunikuje se mnou?
S kým bych chtěl komunikovat?
O čem komunikuji? O čem je se mnou komunikováno?
O čem bych chtěl komunikovat?
Je pro mě komunikace cílem nebo prostředkem?
Lze prostřednictvím komunikace sdílet nejen informace, ale i hodnoty?

[15] Jaspers,K.: Rozum se stává neomezenou vůlí ke komunikaci. In: Filosofocká víra, Praha 2001, s.102-104, ISBN 80-85241-77-3

3. Rozhovory s osobnostmi

Pomocné (návodné) otázky:

1) Čím je pro Vás loutkové divadlo zajímavé, proč Vás přitahuje?
2) Jak se vyvíjel Váš vztah k loutce jako partnerovi (vnímáte-li ji jako partnera)?
3) Na co kladete důraz, co je pro Vás důležité pro vznik jevištní postavy, tedy platí-li rovnice HEREC+LOUTKA=Jevištní postava?
4) Stalo se Vám někdy, že jste nějakou loutku „neměli rádi"? Co s tím?
5) V čem jsou podle Vás specifika psaní her pro loutkové divadlo?
6) Jestliže je jevištní postava výsledným tvarem, co předchází? Co je potřeba, aby se stalo, co musí proběhnout, aby byl výsledek pro diváka zajímavý? Do jaké míry to, podle Vás, může ovlivnit herec?
7) Jakým směrem se, podle Vás, ubírá Vaše divadlo? Klade důraz na herce?
8) Jak se mění v průběhu práce na jevištní postavě podíl komponentů (herec – loutka – předmět) na výsledné podobě jevištní postavy?
9) Přináší to nějaké problémy? Pokud ano, proč?
10) Máte-li zkušenosti s loutkovým i činoherním divadlem, co a proč je pro Vás z obou zajímavé, co nabízí herci jedno oproti druhému?
11) Pokud vnímáte loutku jako pracovní nástroj, může být také zdrojem inspirace?
12) Může mít loutka charisma? Jak je to s charismatem herce, když má vedle sebe takovou loutku? Doplňují se, potencují, tříští…?
13) Loutkové divadlo a dnešek – kam se ubírá/může ubírat…?

Tuto část nelze chápat jako vyhodnocovaní dotazníku. Nebyla zamýšlena jako sociologické šetření, které by mělo přinést něco jako statistické výsledky. Cílem bylo získat od všech, kteří byli ochotni věnovat svůj čas a zamyslet se nad danou problematikou, podněty pro další uvažování o vztahu herce a loutky.

Někteří z dotazovaných se sami rozpovídali, jiní se drželi otázek, pracuji tedy s množstvím volných odpovědí, samostatnými úvahami, postřehy. Výsledkem je mozaika názorů napříč generacemi a profesemi, která umožňuje nahlédnout nejen do spletitých vztahů mezi aktéry a loutkami, ale i do složitosti vztahů k divadlu jako takovému. V žádném případě nelze absolutizovat.

Rozhovory jsem v průběhu několika let vedla s herci, režiséry... I když zde uvádím autentická vyjádření, jsou dílčí zobecnění možná, jsou vykazovány shody mezi generacemi.

„Loutkové divadlo je prostě forma, pro kterou mám vlohy. I sledovat na jevišti je pro mě, asi jako pro poučenějšího diváka, mnohem zajímavější loutky, než „jen“ herce. V klasické činohře si často připadám jako v rozhlasovém studiu. Činohra vyzdvihuje hercovo ego, loutkové divadlo ho upozaďuje. Pro introverty je lepší to druhé.

Aby mohl herec ovlivňovat, je důležité se během zkoušek nevzdávat, nabízet varianty, jiná řešení, pracovat a spíš režiséra bombardovat nápady, než čekat na pokyn „běž doleva“. To už je asi pozdě něco ovlivňovat.

Pokud se herec a loutka nedoplňují, je to hercova chyba, loutka je daná, vlastně tím pádem už dokonalá. Herec je ten, kdo loutku animuje, oživuje, ale pořád ji sleduje, protože ta je podstatná. Jiná věc je, že často kombinujeme herce a loutku.“ (herec, režisér, 43 let)

Zaujala mě myšlenka, že divadlo, ve kterém se využívají a používají loutky, je vhodné pro introverty. Znamená to, že se můžu za loutku jakoby „schovat“? Že nejsem „sám“, ale jsem minimálně dva a to je to, co mi umožňuje „hrát“? Nemusím přemýšlet o tom, zda jsem introvert. To vím naprosto jistě. Tato idea mě ale vede k zamyšlení, zda tato introvertnost souvisí s tím, že je mi jako herečce hraní s loutkou blízké? Že je mi bližší, než činohra? A jednoznačnou odpověď zatím nemám.

„Loutkové divadlo mě přitahuje právě loutkami – při mém prvním setkání s loutkou a hraní s ní mě překvapila skutečnost, že je mi příjemné se za ni jakoby „schovat“. Nejsem nijak extrovertní, a jako herečka často bojuju se studem, ale při „loutkovém hraní“ je to jiné. Také hravost, kterou loutkové divadlo obsahuje, je mi blízká. Ověřila jsem si, že loutky mají v sobě určitou magii, která má schopnost vyjádřit např. závažné věci stravitelnějším způsobem.

Loutka na jevišti je pro mě rovnocenným partnerem. Hledám její možnosti, shopnosti a dále, co to znamená v obsahu inscenace.

Pokud má platit rovnice herec+loutka=jevištní postava, považuji za důležité určité znaky, pomůcky pro diváka: kostým nebo detail na něm, v určitých chvílích třeba i iluzivnost animace, aby loutka měla svoji „magickou chvilku", kdy materiál ožije a pak naopak, ***animátor přiznává, že on sám loutku vodí, ale duši mají jednu společnou.***

Herec je tvůrce. Kreativita, hravost a proces jsou cestou – hledání je cesta – cílem je jevištní postava. Protože mám zkušenost s oběma typy divadla (činoherní, loutkové), mám nejraději propojení obou druhů. Činoherní divadlo – psychologie, možnost mimiky tváře a fyzické energie z lidského těla. Loutkové divadlo – symboly, metafory, fyzičnost materiálu." (herečka, 33 let)

A je to tu znovu: schovat se za loutku. V úvodu k rozhovorům jsem zmínila, že v žádném případě na jejich základě nelze vyvozovat obecné závěry. Nicméně myšlenky, že loutky jsou pro introverty, kteří chtějí hrát, se opakuje. Dalo by se říci, že mezigeneračně a bez ohledu na pohlaví. Přesto jsem přesvědčená, že loutkové divadlo není divadlem introvertů.

To, co mají loutka a herec - animátor společného, je duše. Vracíme se tak k latinskému *animá*, tedy ke schopnosti vdechnout duši. Herec tedy vdechuje svou duši neživé loutce a začíná ji sdílet. Podle Platóna může být duše čistá, lehká a stoupající ke světlu. Pokud se o ni nestaráme, je v podstatě mrtvá, „žije jen rostlinným a zvířecím způsobem". Vdechuji tedy loutce duši, abychom o ni pečovali společně.

O uměleckém díle Patočka řekne: „Dílo zpřítomňuje svět právě tím, co v něm chybí, co v něm není tematické." [24, s. 81] Proto je například fotografie pouhým zrcadlením; ale dobré malířské dílo obsahuje víc, než je možné uvidět očima. Předkládám-li divákovi jevištní postavu, předkládám mu tedy zároveň část své duše k nahlédnutí. Proto je důležité znát to, co je mé duši vlastní, což zároveň předpokládá znát to, co je mé duši cizí

„Loutkové divadlo rovná se hledání, která forma dokáže nejlépe vyjádřit emoci, loutkově zahraná situace může změnit význam nebo odhalit významy, které činohra neumožňuje. Má to svoje omezení (třeba Putyka – vyjadřování pohybem – má větší omezení, než jsem čekal). Hodně záleží na režisérovi. Nesmí

to být jen forma, co s tou loutkou umím. I když mě baví ekvilibristika varietních čísel.

*Baví mě využívat toho, že záleží na tobě, jestli loutku oživíš a jaký k ní zaujmeš postoj. To samé prožívají činoherci, kteří vytvářejí typy. Deset vodičů udělá s jednou loutkou deset různých figur – hlasová stylizace, pohyb… Někdy je to spíš součást tebe na jevišti a někdy se z toho můžeš odstřihnout a „**dívat se rukou**". Čekáš, kdy ti loutka ožije. To mě baví, takhle o tom přemýšlet.*

Všechno vychází z koncepce, ze svobody, kterou ti poskytne, např. nedržíš marionetu za vahadlo. Hledáš využití loutky při situacích (v „8" –chytneš loutku pod krkem - má to nějaký význam, ale přesto ti to umožňuje tu loutku vodit a mít nad ní kontrolu).

Texty pro loutky - pokud jsou „klasické", jsou upravené (Mor na ty vaše rody!) pro to, aby to loutky uhrály – pointování, zkratka, symbolika, stylizovanost, kontrasty – loutka + blankvers = obrazy.

Celý proces je o hledání a potkávání (ovlivňování, ale i střetávání se). Záleží na tom, jak se sejdou jednotlivé složky. Zásadní je vkus, což je subjektivní záležitost. Diváka je potřeba oslovit, zaujmout, principy loutkového divadla jsou odlišné např. od divadla pohybového. Někdy představení v 9.30 zafunguje a v 18.00 ne. To samé představení nemusí oslovit dvě různé skupiny. Pokud se pohybujeme v principu autorského divadla, každé zkoušení nabízí vlastní vklad. Naopak režie „Odcházení" – šachová partie…režisér má jasnou představu a jen pohybuje figurkami po šachovnici. Je možné hrát odosobněně, přesně předepsané intonace, pohyby, herec je šachová figurka a pro diváka to funguje.

*Pro mě je nejdůležitější sbírat zkušenosti ze všech možných žánrů – loutkové divadlo, pohybové divadlo, činohra, choreografie, lektorství, režie...). Nebavila by mě jedna věc. **Zkušenostmi vzniká herecký slovník**. Všechny zkušenosti se něčím ovlivňují a doplňují. Může obohatit i přemýšlení o tom, co chci dělat. Člověk by měl mít možnost minimálně ochutnat. Důležitá je možnost srovnávání. Pracuji s lidmi, kteří taky chtějí hledat.*

Na scéně loutkového divadla se špatně obhajuje, když se zjistí, že loutky nefungují a „musí" tam být. Může se stát, že se z činoherního představení stane loutkové, ale ne naopak. U činohry se říká, že bylo neživé. Loutkové divadlo může ožít, loutka může ožít třeba jen tím, že se na ni podíváš. Pokud dopředu

nevíš, co použiješ, nemusí to být problém, ale to hledání je složitější. Když se zjistí, že loutky nefungují, je možné se jich zbavit. Jak se to dělalo, když se hrálo jen s loutkami? Spoléhalo se na verbální komentář a vysvětlování, takže, když se vyčerpá loutka, dohraje se, povysvětlí… Otázkou je, co všechno loutka unese? Každý by si měl zkusit obojí – činohru i loutky – a neměl by opovrhovat tím druhým. Z praktického hlediska by měl být základ společný a pak se specializovat. Všechny zkušenosti se něčím ovlivňují a doplňují, můžou obohatit přemýšlení o tom, co chci dělat.

Snažím se používat loutku jen, pokud mě k něčemu inspiruje. Nástroj i inspirace, nemusí být v opozici. Loutka je pro mě inspirace pro taneční divadlo, jak to spojit, využít. (herec, režisér, 32 let)

Použití loutky, pokud je k něčemu. Musejí mít smysl a význam. Tato teze je zásadní. Jesltiže se dopředu rozhodnu, že budu používat loutky, musím přesně vědět, proč. „Došroubování" loutek do inscenace, protože tam prostě z nějakého důvodu „musejí být", nefunguje, protože je samoúčelné. Je to něco umělého, co je „vnuceno" zvenčí. Nejde o potřebu, která vznikla při procesu tvorby, ale o uměle přidanou ingredienci, která v lepším případě „guláš" pouze nevylepší, v horším z něj udělá polévku nebo ho úplně zkazí a můžeme ho vylít. Loutky nejsou použity, aby zvýraznily, prohloubily, objasnily, ale aby „tam" byly. Může nastat i situace, kdy nepřinášejí nic, kromě estetického vjemu. V takovém případě zní odpověď na otázku: Jaké to bylo? Byly tam hezké loutky. Což kromě výtvarníka bude málokdo z tvůrců pokládat za poklonu.

„Myslím, že dělám loutkové divadlo, ale navenek se to tak jevit nemusí." (režisér, 32 let)

To je zajímavá myšlenka, škoda, že ji autor více nerozvedl. O jejím hlubším významu se tedy mohu pouze domnívat, například může znamenat, že pracuji s principy loutkového divadla, ať už to znamená cokoliv.

„Přemýšlel jsem, proč a jak má z herecké postavy vzniknout postava jevištní. Dneska se o jevištní postavě přemýšlí ve spojení s loutkou nebo objektem. Člověk pracuje s objektem, který pomáhá vytvořit postavu; objekt bez herce

a herec bez objektu nefunguje. Jevištní postava je závislá na procesu zkoušení. Pro mě je zajímavý ten konkrétní herec, ze kterého to všechno vychází.Vycházím z procesu, který se děje na tom jevišti, v čem je ten který herec výrazný a přirozenější." (režisér, 36 let)

Co to je, když si herec vezme do ruky loutku? Kromě něj nikdo neví, jak se změní výraz věty, když je inspirován vztahem k loutce, výtvarníkem... Jak se přenáší rytmus těla, emoce do pohybu loutky...

„Možnosti v pestrosti postav; činohra limituje věkem, pohlavím, vzhledem… já jsem ve čtyřiceti hrála Malého Prince.

Iluzivní způsob herectví s loutkou vyžaduje výraznější gesta ale neplýtvat! Gesto je potřeba načasovat s textem; ***realita snu x realita života*** *– to, co v životě nemůžeš (lítání, rozpadání se..) Pro mě bylo třeba umírání loutky mnohem silnější, než „smrt" herce. Loutka je magická, ale to už znali indiáni.*

Pro mě by bylo nejlepší, kdyby nebyla čtená a šlo se rovnou na jeviště s loutkou. Když je těch čtených víc, hrozí, že si zafixuješ nějaké intonace a rytmus, který pak nefunguje.

Loutka se podřizuje té emoci, kterou ty jí hlasem dáváš; ale emoce musí být shodná s loutkou, když svým fyzickým tělem děláš něco jiného.

Je důležité mít zvládnutou technologii; technolog má být schopen udělat loutku tak, aby ti nekladla odpor, nemá být nad tvé fyzické možnosti. Mám ráda marionety a javajky, jejich iluzivní vodění – zdůvodnění, proč je která loutka použitá a zdůvodnění přiznaného vodění.

U loutkového divadla je mnohem důležitější, aby herci spolupracovali, je důležitá komunikace, jeden se musí podřídit druhému, vyhovět si. Na činohře se snese, když to tolik nefunguje. Loutka nemá mimiku, je potřeba, aby divák měl možnost pochopit. Na činohře něco zammláš, zatváříš se a divák ví. U činohry je příjemný, že můžeš naopak ubrat, použít drobnokresbu… Je to prostě naopak.

Vždycky je určující vzhled loutky, to mě vede k barvě hlasu, způsobu mluvy… Důležitá je loutka, já se vždycky jen snažím ji naplnit.

Divák by měl být svědkem prožitků herců na scéně. V případě, že je to komedie, já musím vědět, že se herci baví. Já se toho jako divák můžu účastnit jen přes ně. U loutkového divadla je menší riziko toho, že to nepůjde.

Současný trend je hon na diváka. Důležité je, že to dělám pro sebe, chceme to spolu prožít, aby byl prvotní společný zážitek, potom divák.

Divadlo se stává zbožím. Myslím, že dojde k velké renesanci loutek.

Loutky a předměty prostě mají potenciál magie. Člověk ho má omezený, protože je smrtelný.

Z knihy džunglí mě zaujalo, měla jsem pocit, že to hrajete pro sebe, vzniká energie a ty děti do toho vtahujete jen tak mimochodem; divákovi je nabídnuta možnost, aby se toho účastnil.

Loutce sluší horor (Kytice v Liberci – vodník ze segmentů, které se poskládají a zase rozpadnou, to na činohře nikdy neuděláš.)Loutky jsou hlavně pro dospělé. Trend je, že když jsou loutky, bude sranda a já si myslím, že je to naopak – je to právě třeba ten hororový prvek. ***Loutky nabízejí vyjádření emoce. Je to báseň.*** *" (herečka, 62 let)*

Sny jsou naše ideální skutečnosti. Realita snu je naše reálná možnost. Sen je náhražkou toho, co nám chybí, co nám schází. Zhmotnit realitu snu za pomoci loutek. Ne jejich prostřednictvím, ale s jejich pomocí. Vytvořit z reality snu realitu života, která bude uchopitelná a pochopitelná pro diváka.

Loutky nabízejí vyjádření emoce. Proč mi přejede mráz po zádech, když je loutka „zraněná", když „zemře"? Moje racionalita mi velí, že jde o neživou hmotu, kterou to „nebolí", že „neumírá", protože smrt mě děsí z pohledu života. Je to tedy opravdu tak, že loutka má, na rozdíl od člověka, potenciál magie, o který člověk přichází svou smrtelností? „Motiv závislosti na vyšších silách je ve filosofii a literatuře poměrně častý. Jestliže se však zajímáme o motiv daru života, o oživení, musíme jej hledat ve vzdálenějších mýtech a legendách. Ne ovšem v těch o původu člověka, ale v těch, které sledují zopakování tohoto aktu kvůli splnění božských nebo lidských tužeb."[16]

[16] Jurkowski, H.: Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studi Ypsilon 1997, s. 13. ISBN 80-902482-0-9

„Hrát s loutkami a zkoušet s nimi bývá větší zábava. Pamatuju si, že mi pan Dvořák v prváku na DAMU říkal: „Nehraj! Hrát musí loutka!" Byla to cesta plná sebezapření (ha ha ha). Ve vztahu k loutce se řídím svými instinkty, většinou mě vedou na cestu, na které se s tou loutkou neminu.

Herec se musí s postavou příběhu prolnout, stát se tím „energetickým mostem", mezi příběhem a loutkou, médiem, skrze které upoutá loutka divákovu pozornost. Herec s loutkou se musí zároveň vtělit i upozadit tak, aby nerušil divákovo vnímání. Tedy pokud takovéto činoherecké vstupy nejsou „naordinovány" v rámci děje. Každá práce má svůj osobitý vzorec, ale v zásadě jde vždy o ten proces „přelévání". Můžu mít jasno v tom, jak to chci zahrát, a pak ***přijde ta čistě řemeslná fáze, kdy se člověk hodiny a hodiny propracovává dřinou k lehkosti.***

Pro mě je na tom nejzajímavější právě ta možnost zahrát si obojí…. Pro mě osobně je tato alternativa naplněním mých přání.

Loutky rozhodně můžou mít charisma, říkám o takových loutkách, že „hrají samy". Dát se do služeb takové loutce je radost. Myslím si, že pokud má herec potřebu nadřadit své charisma nad charisma loutky, pak ho buď loutka nemá a herec se snaží „zachránit, co se dá" ***nebo je to herec sobec, který je příliš sebestředný na to, aby byl dobrým loutkářem.****" (herečka, 47 let)*

Dřinou k lehkosti. Usilovnost a urputnost nepodporuje žádný typ hereckého projevu. Herec působí křečovitě, mně jako divákovi ho je až líto, protože se evidentně hrozně moc snaží a ke mně se z jeho sdělení dostává právě jen ta snaha... A popravdě řečeno, ta mě, jako diváka nezajímá. Já nepotřebuji, nechci vidět, že se herec nadře. Dřina má zůstat ve zkušebně (nemluvím samozřejmě o fyzických, akrobatických nebo tanečních výkonech; tady je dřina patřičná a navíc velmi těžko maskovatelná). Jako herečka bych chtěla mít tolik času a prostoru, kolik by bylo třeba pro precizní techniku vodění. Touto pracizností nemám na mysli precizní vedení „krásně si sednout, krásně chodit"; preciznost znamená najít možnosti, typy a varianty vodění a bytí loutky se mnou na jevišti tak, abychom dohromady vytvářely významy, příběh, děj, případně podporovaly totéž, jestliže je to vytvářeno někým jiným.

„Obecně člověk musí mít na loutku talent. Je to jako ve zpěvu, člověk může umět zazpívat tóny, ale ještě to není hudba, neumí si hrát, pracovat s detailem. Lidi, kteří si s loutkou nerozumí, nevytvoří nic výjimečného. Divák nesmí mít dojem, že je to celé strašná dřina a úsilí, i kdyby to byl pot a slzy. Ať má pocit, že je všechno plynulé, ladné a bez problémů. Ať má tu iluzi alespoň v divadle. (Když člověk nemá talent, je zbytečné ho někam tlačit. Proces zkoušení funguje tak, že když už víme, jakou emoci, náladu postava zvolí, vybíráme z toho, co je nejnosnější. Nejdůležitější není forma; když má něco nějakou energii, emoci a nefunguje to v situaci, změníme to. Zkoušíme všechno možné a volíme to, co je podle nás nejlepší, nejvýhodnější...)" (herečka, 29 let)

Tento názor potvrzuje výše napsané. Divák nesmí mít pocit, že to celé je hrozné úsilí. Opět je tu shoda, zdá se, že spousta úvah je hercům a režisérům společná. Může dojít i k mezigenerační shodě. Přesto, že to tak někdy nevypadá. Budu-li upřímná, většinou to tak nevypadá... Oceňuji přirovnání k hudbě. Zazpívat jednotlivé tóny stupnice rozhodně neznamená, že jde o hudbu, případně, že by z toho mohl mít posluchač zážitek. Znamená to, že máme základní kameny, základní materiál pro vystavění melodie. Jsem-li schopna zazpívat jednotlivé tóny, je zde celkem dobrý předpoklad, že zazpívám píseň. Ale pozor, je tu opět ono **souhrn částí nerovná se celek**. To neplatí jen o díle jako celku (tedy mám sice k dispozici jednotlivé komponenty, ale nesložím inscenaci), bude to platit i o jevištní postavě: i když mám herce a loutku, neznamená to, že se mi podaří vytvořit jevištní postavu.

„Loutka jako součást výrazu a celku – využití metafory (Vánoce aneb Příběh o narození), když to člověk umí využít. Např. do Bruncvíka vstupuju jako postava, která tím provází, když jsem s loutkou, tak do toho vstupuju vlastním tělem; postava, která hraje šachy (lev a Bruncvík), následuje využití jako figurky, z toho se vyvine to, že dělám já i loutka to samé, někdy máš loutku, někdy jsme spolu – využití jako znaku (Bruncvík na stromě) – je to násobení obrazu, postavy.

Loutka je jedním z prostředků, které lze využít a kombinovat např. s fyzickým divadlem. Loutka ti může dát charakteristiku živáka; v činohře hraješ tělem, tady dáváš pokyny přes loutky (Šlamastyka s Měsícem – režijní pokyn říkat text jako poezii výrazně určil způsob animace).

*Loutky, potažmo materiál ti nezestárne (obraz lidí za tím, kteří s tím zestárnou; **jinak to zahraje pětadvacetiletý, jinak padesátiletý člověk, mají jinou životní zkušenost. Představení bude jiné, když budou mít stejný text i materiál.**" (herec, režisér, fyzioterapeut, 32 let)*

Rozhodně by mě zajímal experiment, kdy stejné téma, stejný text, stejnou výpravu a hudbu použije stejný režisér, který bude mít k dispozici dvě různé generace harců. Jak se promítne zmiňovaná životní zkušenost do výsledného tvaru? Jak by například vypadala inscenace Bruncvík a lev, kdyby herci představujícím Bruncvíka bylo kupříkladu šedesát let a celý příběh by se odehrával např. jakoby v Bruncvíkových vzpomínkách na četná dobrodružství z mládí? Jak by se lišil přístup přibližně stejně starých hereček, které svými postoji příběh komentují, dokreslují, dovytvářejí? Pravděpodobně by se objevily některé nové významy, stejně jako by jiné zmizely.

*„**Hledání lidského v neživé hmotě**; hmota nás zaujme ve chvíli, kdy v nás vzbudí jistou emoci, něco, co je dáno člověku – „zázrak oživlé hmoty". Švankmajer si vybírá předměty, které mají nějakou historii, příběh a do toho vstupuje herec , který s ním vede dialog. Zhmotnění člověka ve hmotě – hlazení dřevěné hlavičky dřevěnou ručičkou – lidská emoce, ale „dřevěný zvuk". Je to divadlo, umělá skutečnost; z tohoto kontrastu vzniká rozkoš z loutkového divadla, to, co okouzlí, je kontrast mezi lidským a nelidským (ve smyslu hmotným).*

r. 1966 – H. Jurkowski – Pohádka z kufru – Divadlo Drak; marionety, které zabydlely lidský prostor; celý příběh je komentován dvěma klauny – antiiluzivnost dodávala smysl (když byla loutka krále posazena na lidskou židli, vyjadřovalo to jeho osamocenost, to že není tak úplně mocný)

r.1986 Dům u pětiset básníků – Alfa – mnohost výrazů: 1) příběh autora, 2) komentář k němu, 3) vlastní příběh herců, 4) komentář k němu, 5) syntéza 1-5; neustálá aktualizace dění, vzbuzující pocit, že na to přišli teď a tady (Luňáková, Čada).

Volba typu loutek může ovlivnit formu hry, která ještě není napsaná." (dramaturg 56 let)

Přiznám se, že nemám zkušenost s tím, že by se hra psala s vědomím toho, jaké loutky budou použity. Naopak. Existuje napsaný text a vybírají se typově nejvhodnější loutky nebo předměty, které by text podpořily, případně předměty, ze kterých bude loutka vznikat v průběhu představení. Nicméně, nepochybuji o tom, že typ loutky ovlivní formu.

„Když se používá animace přes počítač, na jevišti není herec, jen pohyb objektů, je v tomto způsobu divadla ještě místo pro herce? Ano. Můžou jít např. do kontrastu. Lidský element tam funguje, funguje tam živost a interakce, v tom je to loutkové divadlo, animace. Ale fungují jinak, než jsme zvyklí. Kdy se video-míchání nebo light design stávají „loutkou" a kdy jsou jen scénografií, hudbou, technickou složkou...?" Láká mě hranice instalace a divadla – objekty v plenéru; větší prostor ve smyslu opery, hledat nový typ loutky v tomhle žánru. V tomto smyslu bych uvažoval o divadle pro děti. Zkušenost s interakcí s dětským divákem – láká mě ta možnost rozpracování. Třeba, když piáno hraje tím, že na něj prší, je to loutka. Vidím velký potenciál v počítačových hrách, ale samozřejmě to vyžaduje velké množství experimentů. Virtuální svět, do kterého jsou děti vtaženy, jsou schopny vnímat velmi intuitivně, více, než my." (režisér, 33 let)

Dětský divák a interakce s ním je velmi lákavá a zároveň velmi nevyzpytatelná „odrůda" divadla, podobně jako improvizace. I když má nějaké pevné body, je částečně řízená, nikdy dopředu nevíme, jak skončí. Rozhodně je v tom jistá dávka adrenalinu a stejně, jako skok z desetimetrového prkna, není pro každého.

4. Zkušenosti z výuky a z faktických realizací

4.1 Výuka[17]

V rámci výuky animace v ročníku doc. Markéty Schartové, jsem pozvala studenty na představení Bruncvík a lev do divadla Minor. Chtěla jsem, aby měli konkrétní představu o tom, čím bych se s nimi na hodinách animace chtěla zabývat. Tedy ne precizností vedení jednotlivých typů loutek, kdy jeden semestr rovná se jeden typ. (Troufnu si říci, že v tomto ohledu mám v podstatě stejnou zkušenost jako Josef Krofta: „Když jsem v šedesátých letech studoval na DAMU, učila se především animace. Celý semestr nebo dokonce rok se hrálo s jedním typem loutek. Chodilo se, sedalo, klekalo, běhalo, a kdo to dokázal nejvěrohodněji, byl nejlepší. Jinými slovy: studenti se učili napodobovat živého herce, který jim byl modelem, vzorem. Síla a magie loutky je ale především v tom, že umí chodit, sednout a kleknout si jinak. Jak se to herci nikdy nepodaří. Animace není zdaleka jen technika pohybu. Latinské anima znamená schopnost vdechnout duši...")[18] Cílem bylo, aby viděli různé typy loutek a předmětů, které na jevišti fungují spolu s hercem a vytvářejí pro diváka postavy, které mají každá svůj příběh a dohromady skládají příběh celé hry. Jak se daří nebo naopak nedaří loutkám „vdechnout duši", s divákem komunikovat a působit na něj. Zajímal mě jejich názor, zda vidí použití loutek jako smysluplné nebo jen účelové.... Na závěr jsem je trochu zaskočila, protože jsem jejich názor vyžadovala v písemné podobě... Nicméně, reakce byly velmi zajímavé, některé z nich předkládám:

Studenti 1.ročníku – teze z reakcí na představení, ve kterém je použit princip herec+loutka:

- *„Loutky v tomto představení byly krásné, upoutaly diváka na sto procent a stejně jsem byla schopna vnímat i herce. Bavilo mě přiznání herců a jejich práce s loutkami i bez nich. … Představení mě zaujalo jiným pohledem na loutky, na herce a loutky. Byla jsm nadšená a mám pocit, že práce tohoto typu by mě asi bavila, i když si vlastně práci s loutkami ještě nedokážu moc představit." (studentka, 1.ročník herectví KALD)*

Studentka, která do této doby neměla žádnou větší zkušenost s divadlem, ve kterém by se používaly loutky nebo předměty, oceňuje „přiznání" herců. Oceňuje

[17] Přílohy 1-12 této práce/fptpgrafie z výuky
[18] Klíma, M., Makonj, K..: Josef Krofta inscenační dílo. Praha: Pražská scéna 2003, s.65 ISBN 80-86102-28-0

ho proto, že do této chvíle žila v domění, že herec je pouze loutkovodič a v žádném případě ho není vidět. Z této zkušenosti zřejmě vychází i konstatování o „jiném pohledu na herce a loutky".

- *„Loutky – víc variant jedné postavy, zmenšené i zvětšené. Vytváří to dojem, že někdy je loutka divákovi vzdálená, někdy zase blíž. A to jak vizuelně, tak emočně. … Vyskytuje se zdvojení postav, kdy vodič i loutka hrají stejnou postavu – je mi to sympatické, líbí se mi komunikace mezi „živým a neživým". (student, 1. ročník herectví KALD)*

Zde by bylo zajímavé, kdyby myšlenka komunikace mezi živým a neživým byla více rozvinuta. Při následné debatě vyplynulo, že student oceňoval např. tento moment: Bruncvík se rozmýšlí, zda se pustit do souboje s drakem; herec, který se celou dobu společně s loutkou „připravoval na boj", se v jednu chvíli „oddělí" svým postojem od postavy Bruncvíka a nabádá pohledem i slovem loutku, aby „sebrala odvahu" a zaútočila.

- *„… postoj herců k loutkám mi na tom přišel nejzajímavější. To vlastně nebylo iluzivní divadlo, že? Dole se odehrával zcela samostatně fungující příběh, a přesto nebyla náhoda, že bylo na herce celou dobu vidět…"(studentka, 1. ročník herectví KALD)*

Z tohoto postřehu je pro mě nejdůležitější, že studentka vnímala fungující příběh. Že si poskládala významy, které ho utvářejí.

- *„Nebylo to loutkoherectví, ale herectví a hra s loutkou." (studentka, 1. ročník herectví KALD)*

Radost ze hry. Nejen mechanické odehrání představení. To pokládám za jeden z největších kladů této inscenace, totiž, že při každém představení je tato radost patrná, příběh je vyprávěn znovu a znovu s energií a entuziasmem (mohu-li si to jako přímá aktérka dovolit konstatovat). To, že se ani po cca dvou stech reprízách tato radost nevytratila, že se objevují stále nové drobnosti, kterými je příběh „dobrušován", je jednoznačně výrazným pozitivem.

- *„Odcházel jsem s **nějakým** dojmem a zanechalo to ve mě **nějaký** pocit, což já osobně považuji za významný prvek „komunikace“ mezi hercem a divákem. Ale taky se přiznám, že mi malinko trvalo, než jsem si zvykl na způsob hry samotné, na propojení herec-loutka.”(student, 1. ročník herectví KALD)*

To, že představení v divákovi vyvolalo **nějaký** dojem je přece důvod, proč se hraje: aby vyvolávalo dojmy, emoce, diskuse... Nemusí být jen pozitivní, nejhorší je, pokud nevyvolá žádné. Nic. Žádná reakce.

- *„Zajímavé byly drobné detaily, např. že herec zaujal pozici podle toho, jak loutku před tím položil.”*
- *„Velmi se mi líbila soustředěná práce herců, kteří loutky nejen oživovali, ale také byli přiznaní a vyjadřovali se jak pohybem tak činoherně.”*

Tyto citáty předkládám pro představu toho, jak studenti začali rozklíčovávat vztahy, chápou je a rozumí jim, jak věcně a srozumitelně popisují viděné.

V kontextu shlédnutého představení se začaly vyvíjet etudy na hodinách animace. Loutkám jsme se začali věnovat po sérii cvičení a etud s rukama, zkoušeli jsme např. ono „dívat se rukou”. V další fázi, již s využitím loutek, bylo zajímavé sledovat, jak student loutek takřka neznalý na ni reaguje, jakou si vybere. Základní zadání bylo „živák” a loutka ve vztahu, z toho vyplývala zadání jednotlivých etud, která se zaměřovala na jednání herců (vodičů) s loutkami. V této fázi bylo pro mě důležitější to, co se děje mezi hercem a loutkou, to, jaký mezi nimi vzniká vztah (vzniká-li), jak se tento vztah mění a vyvíjí, než technika a preciznost vedení loutek. Tím, že studenti měli minimální nebo vůbec žádné zkušenosti s loutkami, nebyli zatíženi tím, co a jak dělat, jejich nápady byly velmi kreativní a spontaneita projevu dodávala etudám příjemnou lehkost. Vznikaly neotřelé věci – např., když ze svých prstů vytvořili loutce žebra a pánev – stála před námi „loutkově – živá” kostra. Postupně vyzkoušeli několik typů loutek, aby nakonec zvítězil manekýn (to by ostatně nebylo nijak překvapivé, školní hadrový manekýn je velmi efektní, ale oni nezavrhli ani dřevěného, který v kontrastu působí přece jen trochu těžkopádněji) a postupně se vytříbily tři základní vztahy herec+loutka:

1. jedna postava – herec je fyzis, loutka duše (nebo naopak)
2. herec manipulátor, loutky manipulovaní (i tady bylo naopak, ale vzhledem k tomu, že i manipulující loutku bylo potřeba vodit, došli k závěru, že vždycky je někdo, kdo je ještě výš, někdo, o kom se třeba nemluví nebo není vidět apod.)
3. dvojníci.

Příklady etud:

„Zrcadlo" – manekýn je odraz v zrcadle, kopíruje pohyby herečky, která se do zrcadla dívá (chůze, prohrábne vlasy, otočí se čelem jakoby do diváků, klekne si před zrcadlo...) V jeden moment přejdou až do tance, herečka přestává kontrolovat svůj obraz, tančí sama, nevnímá okolí. Loutka si začíná „žít vlastním životem", pozoruje tančící herečku a reaguje na některé, k sobě vztažené pohyby. Herečka zaregistruje „oddělelní" odrazu od originálu, loutka ji láká k sobě, do „země za zrcadlem" a ona vstupuje. (řešili jsme, *do jaké míry vadí – jestli vůbec – rozdílné proporce herečky a loutky, je možné použít perspektivu, když jsou opravdu jinak vysoké, ale perspektiva je nesmysl, když stojí před zrcadlem, kdyby byla daleko, tak se přece neuvidí…*)

„Péče" – tři vodiči provádí s manekýnem „sport" (rozcvička, dřepy, stojka, kliky ve stojce, na jedné ruce…). Loutka se začíná „sama" masírovat po fyzickém výkonu. Manekýn leží, nohu přes nohu, poklepává si , jedna ruka pod hlavou, odpočívá. Jedna noha začne stoupat vzhůru „bez vůle loutky". Loutka zvedá hlavu, je rozčilená, rukama si pokládá nohu zpátky (několikrát se opakuje). Noha se „rozčílí", kopne do loutkové hlavy, loutka omdlévá. Při smyslech zůstává pouze noha, která se vrací do odpočívací polohy a poklepává si. Noha si opět „žije vlastním životem", nepodřizuje se „vůli loutky", ale vůli vodiče.

„Dva v jednom" – něco mi běží hlavou, ale nahlas buď říkám něco jiného nebo alespoň jinými slovy. To, co se děje v hlavě, je vyjádřeno loutkou, navenek přes herce (setkání se šéfem, setkání s revizorem, rande, nevěra a různé jiné situace z partnerského života).

„Kámen-nůžky-papír" - ležící manekýn vedený dvěma vodiči, herečka se snaží přilehnout, ale oba se na dané místo nevejdou, přestrkují se, hrají „kámen-nůžky-papír". Ten, který vyhraje, má místo pro sebe. Manekýn umí jen „papír",

prohrává a odchází veden jedním vodičem. Zůstává herečka a druhý loutkovodič, opět hrají „kámen-nůžky-papír".

Na základě podobných etud si studenti, mimo jiné, přišli na následující:

1. když vodič hlavy manekýna svou loutku otočí na sebe, přestává být jen vodičem, stává se partnerem,

2. když si loutka „sama" vodí hlavu, vodič se zcizuje,

3. nastavení živé hlavy místo hlavy loutky – to jde?- z té možnosti měli upřímnou radost,

4. partnerské improvizace (nejen s loutkami) vyžadují soustředění a pozornost všech aktérů, musejí na sebe reagovat (situace, kdy nemají daný text nebo situaci).

Následná „kategorizace" vznikla z potřeby pojmenování dosavadních zkušeností v souvislosti s připravovaným projektem s pracovním názvem Malá zemětřesení.

Kategorie vztahu herec a loutka:

- jedna postava – „rozum a cit" (část charakteru), např. herec je fyzis, loutka duše (nebo naopak)
- herec manipulátor, loutky manipulovaní (rovněž i naopak)
- dvojníci (zdvojení persony, jednají stejně, mohou být současně na dvou – i více – místech, minulost-současnost)
- dvě postavy současně v dialogu (různé vrstvy dialogu – verbální, neverbální)
- herec jako animátor
- herec jako komentátor, hodnotitel

Konkrétní příklady z praxe, jejich zařazení do kategorií (možnost vzájemného prolínání) následují.

4.2 Nikola Šuhaj (režie SKUTR)

Jsme na každoroční slavnosti, na které se má prostřednictvím vesničanů odehrát tradiční příběh o hrdinovi Nikolovi. Jednotlivým hercům (vesničanům) jsou přidělovány loutky postav příběhu podle toho, jak uspějí v různých kláních. Herci tedy dostávají loutku jako znak postavy, kterou budou představovat. Od tohoto momentu jsou herec a loutka jedna postava (jevištní) a je tomu tak až do konce představení (platí pro Nikolu, Eržiku, Vasju, Jevku, Her Švec Volfa, Ihnata, Jasinka a dvojici četníků z Čech – Kapitána a Zajíce; Obchodník a Majdánská bosorka nejsou součástí vesnice, ovlivňují dění ve svůj prospěch zvenčí, ovlivňují osudy všech postav – „tahají za nitky", jsou hráni činoherně, manipulace vynikne). Během představení je využívána možnost iluzivního vodění loutek, stejně tak i varianta zdvojení postavy, případně její rozpad na dvě samostatné části, z nichž každá má „svou představu" o jednání v konkrétní situaci. ***(rozum a cit)***

- Svatební hostina – za stolem je vidět jen loutky (včetně loutek Eržiky a Nikoly), které v přesném rytmu a choreografii konzumují. Pod stůl, pod který není vidět, mizí herecká část jevištních postav Eržiky a Nikoly – svatební noc. Stejně jako kouzelníkova asistentka odvádí pozornost od technického provedení triku, umožňují loutky Eržiky a Nikoly, které zůstávají v zorném úhlu diváka, nerušené dění pod stolem. Já jako Eržika využívám možnosti rozdělené postavy – dělat díky loutce něco, co divák nevidí, ale představuje si. Má možnost domýšlet si, pracovat s vlastní fantazií (Co se asi děje pod stolem? Děje se tam něco?). Přeneseno do nedivadelního jazyka, loutka je v tuto chvíli kamarádka, která „dělá zeď", zabaví ostatní. ***(dvojníci)***

- Eržika jde do vězení pomoci Nikolovi k útěku. Její loutka je zavěšená na konstrukci v poloze, která je pro člověka nemožná, ale díky výtvarné podobě loutky to nepůsobí nepřirozeně. V tuto chvíli nené loutka nijak voděna, visí bez pohybu na „šikmě", oživuje ji zvuk. Hlas herečky, výraz jejího obličeje dokreslují celou situaci – četníci podlehnou kouzlu, jejich pozornost se upírá k „oběma" Eržikám a nevěnují se „ani jednomu" Nikolovi. Herec Nikola se vymaňuje z vězeňské konstrukce, Obchodník schová loutku Nikoly pod plášť. Nikola zmizel. ***(dvojníci)***

- Loutky byly řezaní manekýni – z hlediska vodění stačil jeden herec, využívalo se samozřejmě i tří vodičů, např. milostná scéna Eržiky a Nikoly, kdy byly loutky zavěšeny na šikmách a rozpohybovány až do tanečních obrazů. Využívalo se i visících provazů – Nikolovo vysmívání se četníkům – kdy si herci posílali loutku Nikoly visící na provaze (každý z herců poslal loutku dál ve chvíli, kdy se přiblížil četník). ***(dvojníci, herec jako animátor)***

4.3 Katynka z Heilbronu (režie Vítězslav Březka)

Díky dramaturgické úpravě Petry Zámečníkové se divák vrací do prostředí kramářů a jarmarečních loutkářů. Zde se jakoby přímo před zraky diváků rekonstruuje první uvedení Katynky Heilbronské.

- Potulná loutkářská skupina potkává Básníka, který jí nabízí své nejnovější dílo: Katynku z Heilbronu. Během zkoušek dochází magií divadla k prolnutí „jevištní" a „skutečné" reality. Hraje se ve dvou prostorech – marionetami na pódiu, činoherně kolem něj. Herečka hrající Herečku (činoherně) má podobné povahové vlastnosti jako postava z Básníkovy hry – Kunhuta z Klániště (loutka) – na první pohled krásná, urozená aristokratka. To, co není ani u jedné z nich na první pohled patrné, tedy hezké zvenku, ošklivé pod povrchem, objevuje divák v průběhu představení. Zlá povaha Herečky je umocněna fyzickou ošklivostí Kunhuty – Kunhuta jde do lázně, nikdo ji nesmí zahlédnout, nesmí k ní do koupele, protože by byla odhalena (je potřeba loutku svléknout, aby to bylo vidět, stejně jako je nutné nastolovat situace, ve kterých se Herečka projeví ve své podstatě a tím vrstvu po vrstvě odhaluje pravou podobu svého charakteru). ***(rozum a cit, dvě postavy v dialogu)***

- V momentě, kdy sedí loutka Kunhuty z Klániště na klíně Hraběti z Hvězdy, lísá se Herečka k Básníkovi – teď jsou obě úspěšné, jsou jedna jako druhá, jsou jedna. Herečka hraje v Kunhutě sebe, projektuje do ní svou povahu. Naproti tomu loutka Katynky bezmocně bušící pěstičkami do vrat hradu Hraběte z Hvězdy přesně vyjadřuje bezmocnost i lásku živé Katynky k Básníkovi (pro mě jako pro diváka to bylo působivější, než když se zkoušela varianta bezmocné živé Katynky). Jsme svědky živé emoce, ale „dřevěného zvuku", zhmotnění člověka ve hmotě. Hmota nás zaujme ve chvíli, kdy v nás vzbudí jistou emoci, něco, co je dáno člověku. ***(rozum a cit)***

4.4 Perníková chaloupka aneb papírový JaM (režie SKUTR)

Nejsme v lese, ale ve staré zrušené tiskárně, ve které jsou stroje, tma a strach. Sem přichází Honzí a Maruš a spuštěním tiskařského stroje jsou vtaženi do nedotištěné pohádky. Víceméně spadnou do tiskárny, kde se melou společně s papírem a díky zhmotnělému Strachu vznikají loutky Jeníčka a Mařenky – velcí neforemní manekýni, jakoby z papíru, s několika písmenky na jinak bílém těle. Scéna je sešroubovaná z lešenářských trubek s připevněnou rolí balicího papíru = tiskařský stroj se zbylým papírem. Díky němu je možné vytvořit chaloupku, les, okno, případně cokoliv jiného, co se na něj nastříká sprejem nebo z něj vyřízne nožem. Právě vyříznutým oknem jsou do chaloupky vtaženy loutky, zatímco herci zůstávají vně konstrukce. Honzí a Maruš vylezou na střechu chaloupky, aby lépe viděli dovnitř: loutky jsou zavěšeny na otočných hácích hlavou dolů a Strachem = Ježibabou grilovány a testovány nožíkem. Honzí a Maruš sedící na střeše se baví o své „dolní" situaci zvenčí a řeší jak z toho ven (mají možnost s odstupem sledovat a racionálně zhodnotit své vyhlídky). Výrazy loutek mají konstantní úsměv i v této chvíli, takže je výhodné dotvářet napětí a emoce hereckým projevem „živáků" (expresivní Ježibaba, pocity strachu, hrané i skutečné hrdinství, radost a nadšení…), včetně finálního ugrilování Ježibaby. V této chvíli živí Honzí a Maruš přebárají vládu nad situací, akáčou dovnitř konstrukce, chápu se loutek, osvobozují je ze zavěšení a tím dospějí k všeobecně známému happyendu. ***(herec jako animátor, herec jako komentátor)***

4.5 V zahradě jsou s láskou svou don Perlimplin s Belisou (režie Jiří Adámek)

Perlimplinova, resp. Lorcova Belisa je křehká, éterická a přitom velmi energická a jdoucí si za svým. I v tomto případě považuji za šťastné využití loutek a to právě pro metaforické možnosti zvýraznění charakteru postavy (nejen Belisy, ale i Perlimplina a Marcolfy), dokreslení některých situací. Perlimplin a Marcolfa jsou čtyřniťové marionety, Belisa má nití dvanáct. Už v tom je jistá symbolika složitosti Belisy jako takové. Loutka Belisy nemá pevný pas, části molitanu a dřeva, které tvoří trup, jsou k sobě připojeny tak, že umožňují různé záklony a vůbec specifické pohyby. Velká a těžká hlava je nejvýraznějším výrazovým prostředkem. Pohyby, kterých je díky svým nerealistickým proporcím schopna, jsou fyzicky nereálné, přesto elegantní a gracilní. A je to znovu kombinace s hereckým prvkem, která dotváří výsledný dojem:

- Loutková Belisa je držená v „zajetí" u živého Perlimplina, který jí žárlivě vyčítá její chování, živá Belisa ho na forbíně činoherně svádí, živý Perlimplin podléhá, podléhá přesně tomu, co jí vyčítá, bez odporu si nechá loutku Belisy odebrat, herečka se dostává zpátky k tomu, že ji vede sama, znovu opanovala situaci. Ale jako prostředek použila sebe. ***(dvojníci, dvě postavy v dialogu)***

- Belisina matka je stvořena pomocí velkého vějíře a hlasu. Různá postavení vějíře, jeho pohyb, rychlost ovívání, dokreslují verbální vjem – hlas herečky hrající Belisu. Nevidíme živou tvář, ani loutku, jen vějíř v pohybu, přesto vnímáme postavu matky jako skutečnou, jednající, domlouvající sňatek. ***(dvě podstavy v dialogu, herec jako animátor)***

- Perlimplin je rozčilený, herec drží zamotanou loutku Belisy za nitě a křičí na ni. Herečka se snaží mu loutku odebrat. Když to nefunguje přes živou část, zkusí to přes loutkovou podstatu Perlimplina a uspěje. ***(dvě postavy v dialogu)***

- V momentě Perlimplinovy smrti si herečka bere do náruče jeho loutku, herec komentuje s odstupem, až ironií celou situaci, herečce „umírá"

loutkový Perlimplin v rukou, v přeneseném slova smyslu její rukou, i když v podstatě rukou vlastní. ***(rozum a cit, herec jako komentátor)***

4.6 Rozesněno aneb co (z)můžu bez mužů (režie Filip Jevič)

- Ženy říkají své sny – při tom rovnají do pokojíčku pro panenky nábytek. Uspořádání nábytku odpovídá představě o společném životě s mužem. Vždy jsou vráceny do reality mužem ve zvuku (housle, rádio a záznam fotbalového zápasu, deformovaný hlas muže, který radí), nejde o hmotu, ale „zhmotnění" muže ve zvuku. ***(herec jako animátor)***

- Dívky vyrážejí na dámskou jízdu na chatu. Balí si batoh – loutku do lycry, své druhé Já. Ve chvíli, kdy je vybalí, projevuje se druhá poloha žen – hraná loutkami – stále se navzájem přesvědčují o tom, že muže nepotřebují, jak je báječné, že jedou samy, jak si to užijí apod. Použitými loutkami jsou drátění manekýni, nepříliš výraznými z hlediska viditelnosti (řešeno černou barvou drátů a bílou barvou kostýmů hereček; zvuk drátů, který se ozýval přikaždém záměrném i nezáměrném pohybu loutky, a který nás nejprve velmi rozčiloval, je využit například při jízdě vlakem, kdy dovytváří rytmus vag§onu na kolejích). Muži jsou představováni reálnými předměty z chaty – věšák, kamna, lebka kance. ***(rozum a cit)***

- Ve chvíli, kdy dorazí na chatu, mají herečky nad hlavami zavěšený jeden z pokojíčků, který po celou dobu představení evokuje příjemný pokojík: otevření dveří do chaty se odehrává v tomto pokojíčku a ve zvuku, interiér chaty je zpět jevištní prostor a herečky s loutkami a předměty v něm. ***(dvojníci)***

- Rozhovor herečky s kamny, která představují prvního muže: mnoho dvířek, do kterých se dá mluvit, ale vše jde jedním uchem tam a druhým ven – v té mužské hlavě vážně nic nezůstane. Rozhovor 2. herečky s lebkou kance: herečka si sama vede „muže" – přehrává si dialog na téma „já tu pár dní nejsem a ty ani nejsi schopen …" Lebka je ostrá, nebezpečná, ve chvíli, kdy herečku líbá, je nechutná. Rozhovor 3. herečky s rozkládacím věšákem – opilý muž, neudrží tvar ani rovnováhu, herečka věšák složí a odnáší opilého muže do postele. V momentě, kdy herečky vedou své dialogy, resp. vnitřní monology, jsou jejich loutky „duchem nepřítomné", jsou bez vodiče a na jiného nereagují; teprve, když se k nim

vodič vrací, znovu ožívají, probírají se ze sna. ***(rozum a cit, dvě postavy v dialogu)***

- Holky začínají mejdan. Zavěšují loutky na pokojíček, rozhoupají ho a vše tančí. Po počáteční euforii přichází deprese, herečky odhazují loutky a řeší, jak tento stav překonat. Znovu si loutky berou a snaží se opět tančit. Vysvobození nastává s větou: „Tak asi půjdeme spát, ne?" Lycra je zavěšena jako spacák, do kterého jsou uloženy loutky, v pokojíčcích nad spícími loutkami se odehrávají noční můry žen ve kterých figurují (jako loutky i jako živé – dostatečně schizofrenní na to, aby ve chvíli, kdy se probudí, nevěděly, čí jsou a byly patřičně vyděšené, sen přechází v realitu). Všechny herečky jsou v jedné posteli, loutky zůstávají každá ve své. V momentě největšího zděšení se herečky vrhají ke svým mužům – předmětům, aby je tito (tyto) ochránili***. (rozum a cit, dvojníci)***

4.7 Bruncvík a lev (režie Janek Jirků)[19]

Ze všech zmiňovaných inscenací je tato jediná stále na repertoáru a tudíž je možné ji vidět a konfrontovat. Do představení vstupuje herec jako postava, která provází dějem, zároveň vstupuje do postavy Bruncvíka svým tělem:

- Lev honí Bruncvíka – loutky jsou posouvány podle komentáře (Bruncvík se rozběhl – pohyb loutkou Bruncvíka vpřed, Lev se rozběhl - pohyb loutkou lva za Bruncvíkem). Tady mezi sebou herci hrají jakousi šachovou partii, čekáme, jak to dopadne, kdo bude mít navrch. Co se vyvine z toho, že herec i loutka dělají to samé (loutka Bruncvíka leží na stromě, herec leží ve stejné poloze na jevišti)? Dochází k násobení obrazu postavy. Vnější komentář je směřován na oba, pro každého z nich to znamená něco jiného. Pro herce *Vstaň a něco s tím udělej*, pro loutku *Jak se dostanu z toho stromu dolů*. Dohromady by měli vzbudit dojem, že když budou spolupracovat, situaci vyřeší. ***(dvojníci, herec jako komentátor)***

- Bruncvík, Kleofáš, Balád, saň, dvořani, Vladimír, Monetrus, Glato, Sitfor, Bazilišek, Afrika, Neoménie… podle vzhledu loutek a fáze příběhu je použita hlasová stylizace (v případě Baziliška i pohybová – vytvoření Baziliška ze tmy v sále, fosforeskující hlavy a divákovy fantazie), výraz obličeje odkrytého vodiče tu má roli komentátora situace, je vyprávěn příběh a odkrytý vodič vyjadřuje jakýsi nadhled. ***(herec jako komentátor)***

- Při boji Bruncvíka se Saní Bruncvík bodá Saň do krku, herečka vodící Saň s prosebným výrazem a panikou v hlase hledí na vodiče Bruncvíka s pohledem, který vyjadřuje naději, že to Bruncvík neudělá. A Bruncvík to udělá: loutka Bruncvíka probodne loutku - saň a herec, při jakési „kulturistické" vložce demonstruje triumfálně svoji sílu. Herečka s despektem sleduje toto počínání , načež odnáší „mrtvou" saň z jeviště. ***(herec jako komentátor)***

- Loutka Bruncvíka je omotaná závojem loutkové Afriky(královské dcery, kterou Bruncvík zachránil ze spárů Baziliška). Vodič Bruncvíka dostává do náruče od herečky vodící Afriku tento „balíček", aby si s touto omamnou

[19] Přílohy 13 -14 této práce– fotografie z představení

a zamotanou situací nějak poradil. Oba mluví za své loutky, ale hledí na sebe. ***(rozum a cit, dvojníci)***

- Astriolus – král jedné půlky světa a jeho armáda: Astriolovi vojáčci přijdou díky Bruncvíkovu meči o hlavy, herečka sbírá hlavičky (uklízí je z cesty Astriolovi), mluví Astriolovým hlasem, ale nevede jeho loutku***. (herec jako komentátor)***

- Čas na cestu už vypršel. Bruncvík se vrací do Prahy ve chvíli, kdy se jeho žena Neoménie znovu vdává. V souboji poráží ženicha. Situace se zdá vyřešená – Bruncvík a Neoménie znovu spolu. Ale herečka posadí loutku Neoménie na kraj jeviště čelem do diváků a odchází. Loutka se na za ní projíždějícího Bruncvíka nemůže podívat, ani kdyby chtěla. Jasné vyjádření toho, že nic už nemůže být stejné jako před tím, než Bruncvík odešel. Konec zůstává otevřený, je na divákovi, aby si příběh Bruncvíka a Neoménie dokončil: odpustí Neoménie Bruncvíkovi, že ji opustil, že zabil přítele? Odpustí Bruncvík sám sobě? ***(rozum a cit, herec jako komentátor)***

Předcházející popis faktických realizací postihuje zejména vztah herec a loutka z hlediska výsledného provedení a dojmu. Navazovat bude pokus o uchopení základních dimenzí vztahu herec-loutka, a s tím související specifikace momentů, které spolupůsobily při vzniku jevištní postavy. Sběr těchto materiálů u starších inscenací se ukázal složitější, než jsem předpokládala.

II. část

Cukr v dešti[20]

Na počátku byla myšlenka, představa. Já jsem měla představu představení. Myšlenku představení. Představu inscenace. Myšlenku inscenace. Ano, myslím, že se dá říct, že na počátku byla myšlenka (**Myšlenka,** jak praví odborná literatura, je mentální projev vědomí, který vzniká v mozku během myšlenkové činnosti na základě vnějších podnětů a vnitřních zkušeností. U lidí je myšlenka nejčastěji sdělována pomocí verbálního či psaného projevu v podobě vět, já se pokusím toto sdělení obohatit ještě o sdělení vizuální. Naproti tomu **Představa** je velmi široké označení pro obsahy či obrazy, které si vědomí „staví před sebe" jako témata. Ačkoli jsou představy vždy více nebo méně závislé na zkušenostech vjemech, zážitcích, které jsou důležité pro diváka; v divákovi má představení vyvolat dojmy a pocity, proto se celý ten kolotoč roztáčí. Abychom vyvolali dojem, možná udělali dojem. Hrajeme proto, abychom udělali dojem na diváky, aby odcházeli s „něčím", je pro ně charakteristický aktivní podíl vlastního vědomí nebo dokonce tvořivosti a také určitá celkovost. Na jedné straně je představa určitější než pocit nebo dojem, na druhé straně není ještě vyjádřena slovy a člověk takové vyjádření musí teprve hledat. Představy jsou hlavním nástrojem praktické orientace ve světě, rozhodování a jednání.

Takže přejděme od myšlenek a představ k činům, od abstraktního ke konkrétnímu, od přemítání ke sdělování. Původní myšlenka (toto slovo se mi bude pravděpodobně opakovat, pokusím se používat rovněž synonyma typu „idea", „záměr" atd.) byla „one woman show" – tedy **sama** vymýšlím, **sama** tvořím a vyrábím, **sama** hraju, **sama** zařizuju… Chtěla jsem jednoduché představení o tom, co se děje v ženské hlavě. Tedy – co se tam děje, jak vznikají myšlenky a nápady, jak se vynořují z paměti a zase v ní mizí, jak se na tváři objeví úsměv nebo zamračení a jak se to projeví navenek. Trochu poodhalit, že zdánlivě bezdůvodné úsměvy, které se tu a tam objeví na ženské tváři, mají svou historii a poměrně dlouhou cestu z nitra ven.

Vše se mělo odehrávat ve vnitřních prostorách hlavy (z anatomického hlediska bychom možná mohli říci, že v dutině lebeční) a průběh by byl asi následující: Ženě se přihodí nějaká „záležitost", dostane se do nějaké situace, např. usměje se na ni muž jejích snů, ona řeší, jak by se měla zachovat. V její

[20] Přílohy 15-26 této práce – fotografie ze zkoušení Cukru v dešti

hlavě se odehrává nesmiřitelný boj několika jejích JÁ, tedy boj několika žen v ní. Každá má na věc trochu jiný názor, do toho se přimotává i názor muže, který se tam vzal bůhví odkud. Podle toho, jak je žena schopna ovládat své emoce, zračí se v obličeji buď celý myšlenkový pochod nebo pouzýsledný „tvar". Dochází k třenicím, hádkám, argumentacím… (vše viditelné pro diváka) výsledkem je hlasování všech možných JÁ o reakci a pokyn vedoucí k jejímu vytvoření na „obličeji živé hlavy".

Takových situací mělo být cca pět-šest, v ideálním případě by na sebe navazovaly a vytvořily jednoduchý příběh.

Možná chronologie:

1) Co si vzít ráno na sebe?
2) Příchod do práce.
3) Úsměv pana „Úžasného" a následná reakce (mužský pohled, který nabízí další možnosti pro „diskusi").
4) Rande ano nebo ne (diváci si mohou vybrat, zda schůzka proběhne nebo ne, podle toho se bude odvíjet bod č.5)
5) Co s načatým večerem

A v tuto chvíli jsem zjistila, že potřebuji minimálně ještě jednu ženu, tedy živou ženu, herečku, která bude oním „navenek". Jestliže to, co se děje v hlavě, se odehrává loutkově a já vodím všechna JÁ (patrně maňásky), je zapotřebí dalšího „materiálu" pro vytvoření výsledného obrazu obličeje. A protože by to byla živá herečka, skládá se nám tu jevištní postava (viz): vzhledem k tomu, že ve velké loutkové hlavě se odehrává loutkový souboj JÁ (ať už mužských nebo ženských), reakce se projeví na živém obličeji herečky, která sedí na jevišti. Samozřejmě se mohou projevovat i reakce dílčí (kolikrát se člověk přistihne, že se např. usmívá, byť k tomu nemá z hlediska pozorovatele objektivní důvod), o to důležitější mi připadalo mít k dispozici živou mimiku. Ne že by nebylo možné ukazovat toto všechno na nějaké další loutce, ale zřejmě by vznikla nějaká technologicky promyšlená, takřka varietní loutka, u které budou diváci žasnout nad tím, že se usmívá, krčí čelo apod. , a to mi připadalo málo. Navíc bych se zbavila možnosti jemných odchylek a nuancí, kterých je schopen pouze živý obličej. Samozřejmě by bylo možné využít i neverbální komunikace komentáře „živé hlavy" k dané situaci – tedy úplně vytrhnout tento komentář z příběhu odehrávajícího se uvnitř. Spousta nápadů, spousta možností. Takže proto Herec

a Loutka jako jedna jevištní bytost, jako jeden organismus, který funguje na dvou principech: živém a oživovaném.

V tento moment se tedy vynořila otázka ohledně druhé ženy a nastaly pochyby. Pochyby v mé vlastní hlavě. Chci hrát sama nebo s někým? Ne že by mě nelákala možnost být na jevišti sama, ale aby toho „sama" nebylo přece jen moc. A došla jsem k závěru, že budu vlastně ráda za další lidi v tvůrčím týmu. Ano, rodí se idea skupiny; z původního „sama" vzniká „několik". Zmiňuji to proto, že se v závěru vrátím k výhodám i úskalím tohoto rozhodnutí. Nejen proto, že člověk sám k sobě nemusí umět být dostatečně kritický, těžko si udělá „oči zvenku", ale i pro možnost rozvíjení vlastních nápadů a myšlenek (je to tu zase) a jejich další vrstvení. V neposlední řadě by bylo dobré mít někoho, kdo bude schopen všechen ten tvůrčí materiál utřídit a hlavně probrat, někoho, kdo bude schopen se těch nápadů také zbavovat (což bývá ve finále velmi těžké, protože mně, coby jejich autorovi, většina z nich připadá výborná, ne-li geniální).

Nastala fáze promýšlení, koho oslovit. Pokud jde o herecké partnery, byla jsem už v tuto chvíli rozhodnutá, že chci hrát se ženami. Není potřeba tomu přikládat zvláštní význam, téma se mi zdá pro ženy-herečky vhodnější než pro muže-herce. První možnou volbou byly kolegyně z divadla. Časově bychom na tom byly velmi podobně, známe se dlouho a i věkově jsme si blízké, takže se najde mnoho podobných zkušeností. Na druhou stranu, zkoušíme spolu prakticky každou inscenaci a je nasnadě, že by bylo dobré si od sebe pracovně odpočinout a mít možnost setkat se i s někým jiným, novým a nechat se ovlivnit, poučit i přiučit a někam se posunout. Tento argument jsem si už ničím nedokázala vyvrátit, takže úvahy se musely začít ubírat jiným směrem. A tím směrem byla škola. Tedy DAMU. V prvním ročníku (nyní druhém) paní docentky Schartové-Kočvarové jsou dvě studentky herectví, které mi připadaly naprosto ideální pro můj záměr (měla jsem možnost s nimi pracovat, trochu je poznat, a proto se můj pohled obrátil k nim). Ani tato varianta nedopadla – hlavní problém se nazýval „společné časové možnost". Skloubit velmi nabitý studijní program ročníku herectví s programem repertoárového divadla se ukázalo jako nereálné. Navíc jsem postupně dospěla k závěru, že bych asi přece jen chtěla pracovat s někým starším, s někým, kdo má podobné zážitky, zkušenosti, ať už životní nebo pracovní… Pracovní zkušenosti… Někdo takový přece existuje! Jsou to spolužačky z ročníku na KALD DAMU, z ročníku Josefa Krofty, takže se dá

předpokládat jejich zájem o divadlo herce a loutky, o loutky obecně, o autorské divadlo, o hledání různých možností a zároveň zájem o možnost pracovního setkání.

Po fázi promýšlení následovala fáze oslovování. A podařilo se – sešly jsme se: já, Claudia Eftimiadisová a Dora Bouzková. Během našich prvních schůzek jsme dospěly k závěru, že bychom přece jen potřebovaly i pohled muže (vybavil se mi název inscenace Rozesněno aneb Co (z)můžu bez mužů...) a volba padla na Jakuba Huberta, tedy dalšího spolužáka. Tím jsem se poněkud vzdálila své původní představě jednoho, potažmo dvou herců a v této fázi jsem se domnívala, že to bylo správné. Začala se měnit i struktura a hrubá kostra zamýšleného představení. Po mnoha debatách, kdy každý z nás předložil nápady a představy, se z jedné ženy staly tři, nejsou v hlavě, ale v baru a jsou mrtvé. Jen to nevědí. Sešly se v divném baru s divným barmanem. Navzájem se neznají a na první ani druhý pohled si nejsou ničím podobné. Začínáme s prvními debatami o tom, co jsou zač, píšeme životopisy paní „šik", paní „jogging" a paní „květinářky". Jak se do baru dostaly? Otázka, kdo je barman, jak se vyjadřuje a co je to vlastně za podnik? Forma kabaretu, detektivka, hádanky a záhady, morbidní, černý humor (Aristoteles říká o hádance, že její podstata tkví v tom, že ten, kdo mluví, spojí spolu věci nemožné, ačkoliv mluví o věcech skutečných. To nelze učinit, spojí-li se slova užívaná ve vlastním smyslu, ale spojením metafor.[21] Záhada jako taková udržuje v příběhu tajemství a díky tomu divák touží sledovat, co se bude dít dál, zároveň sledovat své vnitřní pochody a emoce, pátrat po příčinách následků, hledat logické kombinace. Snahou bylo umožnit divákovi pátrat hádat a dohadovat se. A v neposlední řadě být překvapen.

Jsme v baru „mezi životem a tamtím", ženy se tu ocitly v okamžiku své smrti: jedna zemřela nešťastnou náhodou, druhá spáchala sebevraždu, třetí byla zavražděna. Pokračují v činnosti, kterou dělaly před smrtí. *(Možnosti: jedna přechází ulici a srazí ji auto, popřípadě jí na hlavu spadne taška ze střechy, do Baru vchází dveřmi, jakoby silnici opravdu přešla. Druhá spolykala prášky na spaní v hospodě na toaletě, zapila je velkým množstvím alkoholu, usnula a „budí se mrtvá" na WC, je trochu zmatená, ale vchází do Baru jakoby nic. Třetí se po*

[21] Slovník antické kultury, Praha 1974, str. 239, ISBN 25-119-74

ráně od protivníka bouchne o roh stolu a mrtvá se zvedá z pod něj; divák neví, co předcházelo, vidí jen jejich objevení se v Baru, v průběhu hry by měl dostávat informace a indicie, které ho, stejně jako ženy, dovedou k poznání, že jsou mrtvé.) Barman je jakýsi průvodce na cestě „mezi životem a tamtím", jakýsi „Smrť (postava Terryho Pretcheta z jeho románů o Zeměploše)", jeho jazykem je jazyk symbolů a zvláštních gest a promluv.

Mezi tvůrce přibývá Petr Vodička, původně jako autor písňových textů, což v další fázi přerostlo ve spoluautorství scénáře a nakonec v režijní supervizi. S jeho příchodem se dostáváme do dalších sfér, částečně se mění typy žen i jejich charaktery a životní zkušenosti. *Objevuje se „podnikatelka" (promyšlenější „paní šik"), „herečka" a „trhlá". Jsou zde, aby prošly změnou, kterou měly projít za života, ale nestihly to. Musí se srovnat samy se sebou, se svým dosavadním životem, aby mohly pokračovat dál. „Podnikatelka" si, myslí, že je sama, protože kvůli množství práce nemá na nikoho čas, ukáže se, že vlastně nemá ráda lidi, je to „vyschlá studna" – tedy emočně a hodnotově, nikoliv sexuálně. Pátráme po tom, kde se TO stalo, co bylo příčinou. (Vražda).*

„Herečka" žije v nerovném vztahu s režisérem, oběma je v něm nedobře, ale nejsou schopni se rozejít, režisér manipuluje partnerkou v běžném životě. Bez identity. V Baru by měla dospět k závěru, že chce být sama sebou. (Sebevražda).
„Trhlá" je posedlá horoskopy a výkladem karet, zřejmě horoskopy i píše a karty vykládá. Potřebuje mít ve všem jistotu, řídí se „návodem hvězd", podvědomně přizpůsobuje své chování a jednání předpovědím a o to víc je utvrzena v nadpřirozeném řízení své existence. Umírá ve chvíli, kdy ji přejelo auto, které si nepředpověděla, nevyčetla. (Nešťastná náhoda). Osudy i charaktery doznaly dalších změn.

Stručně o Zemětřesení z mého pohledu: *Co to může znamenat, co se může stát, když se ocitnu v baru, aniž bych věděla, jak se to stalo? Co tu dělám, případně mám dělat? Je tu někdo se mnou? A pro mě? Chci pryč? Odpovím si na tyto otázky sama nebo mi někdo pomůže, poradí, navede mě k vysvětlení, odvede mě domů? Stalo se mi to a já se s tou situací musím vyrovnat. Pocity absolutní nejistoty, samoty, prázdnoty. Pocity. Herec chce mít, řešit pocity, vnitřní pnutí. Myslím, že to je jeden z důvodů vznikání tohoto autorského*

představení. Vyplývá z mé potřeby zveřejnit své i cizí pocity. (Pocit křivdy například je pro mě osobně velmi nepříjemná zkušenost, některé nevyřešené ve mně zůstávají doposud-jedno z možných témat), okomentovat je, zaujmout k nim stanovisko. V neposlední řadě zaujmout diváka. Pobavit diváka. Využít k tomuto pobavení jevištní postavu (viz), loutku, materiál. Tři ženy, navzájem se neznají, na první pohled si nejsou ničím podobné. Sešly se v podivném baru s podivným barmanem. Vlastně se nesešly, žádná z nich přesně neví, kde se tam vzala. Ale je tam.

A v tuto chvíli jsem se začala ztrácet ve významech, důležitosti, metafoře a došla jsem k závěru, že si musím udělat rekapitulaci dosavadních zážitků s jevištní postavou. Abych byla schopná pojmenovávat vznikající, musím mít pojmenované vzniklé. A proto kategorizace (včetně vlivu typu loutky, materiálu, ze kterého jsou vyrobeny, na podobu jevištní postavy). My jsme zatím dospěli k tomu, že systém aplikace loutek je nárazový, bude se vymýšlet pro každou danou příležitost zvlášť s důrazem na metaforickou stránku daného výstupu. Ve spolupráci se scénografkou Bárou Čechovou a režisérem Petrem Vodičkou uvažujeme o materiálech, ze kterých loutky budou vyrobeny, materiál je významotvorný. Prošli jsme fází, kdy jsme byli přesvědčeni, že loutky nebudou po celou dobu stejné, budou vznikat během dramatických situací a z barových prostředků. Chtěla bych, aby divák nabyl dojmu, že je to náhodné, že loutka vzniká teď a tady poprvé a on je u toho.

„Existuje náhoda? Je setkání gazely a lva náhodné nebo už bylo napsáno v nějakém jízdním řádu, kde křížek pro gazelu neznamená zrovna svátek? A kdo tenhle jízdní řád píše? A proč sakra právě teď venku prší? Je to náhoda, že se tu potkaly právě tyto tři ženy, zraněné na těle a co hůř...zmoklé? Jen pohled jedné z nich by dokázal lva odradit, neřkuli proměnit v nihilistu. Jsou to extrémě nebezpečné gazely...

Může to být dílo osudu? Nebo nějakého geniálního zločince? Nebo je to jedna a táž osoba? A o co jí jde? Vražda, únos, krádež? Nebo je to jen nějaké nechutné divadlo?

Tři ženy na přelomu třetího desetiletí. Tři ženy s úsměvem vždy o něco větším, než by jejich domácí mazlíčci dokázali přijmout. Zmoklé a pocuchané. Tři ženy schopné všeho. Existuje náhoda...?" (ukázka z Barmanovy promluvy)

Stručně o počátku zkoušení: debaty o charakterech a typech žen, situační improvizace a cvičení se zadanými charaktery – př. jak se k sobě budou chovat zákaznice, její dcera a prodavačka – bez bližšího upřesnění, jde jen o společenské role v daný moment**. Další okolnost** - přibývá hysterie – nejprve je hysterická matka, potom dcera, nakonec prodavačka. Jak se změnilo chování žen za pozměněných okolností? Kdo má navrch a proč? To samé v loutkách - marionety. Iluzivně. Je to najednou náročné, protože už jsme všechny zvyklé používat mimiku, dotvářet celkový dojem a najednou tu tato možnost není. Je to stejná situace, stejná slova, tak jak pojmenovat tu změnu, která nastala v projevu? Pravděpodobně největší rozdíl byl v hlasové a stylizační intenzitě. Člověk má dojem, že když není vidět, musí být o to víc slyšet. Není to pravda. Zkoušely jsme hledat gesta a pohyby loutek tak, abychom docílily podobného výsledného projevu jako při „živém" hraní. Všechno je ale nějaké přehnané, nevěrohodné. Na druhou stranu, mezi pozitiva lze, myslím, zařadit nadsázku a komiku, která se do situace dostala spolu s loutkami. **Variace:** živá prodavačka, zákaznice s dcerou v loutkách. Jasná manipulace – využitelné pro jakýkoliv vztah. **Variace:** herečky i loutky jsou vidět, antiiluzivní vodění, hrajeme jednu postavu, ale jsme na to dvě(princip – něco jiného si myslím /herečka/, něco jiného dělám /loutka/).

Na základě podobných etud vznikají finální (od této chvíle do konce, respektive do konce fáze, do které jsme se dostali charaktery žen, včetně jejich osudů do chvíle , než se dostaly do baru:

- **Dagmar** je právnička,vlastní velmi úspěšnou právní kancelář. Je vdaná za právníka, který je zároveň spoluvlastníkem firmy. Jediné, co jí v životě nechybí, jsou peníze. Což rozhodně nevnímá jako problém, protože peníze rovnají se moc. Je elitářská, zakládá si na svém postavení, s lidmi, kteří nemají stejnou úroveň, kterou ona pokládá za dostatečnou, jedná přezíravě , až s despektem. Je nešťastná a neví to.

- **Gábina** je herečka, lehce naivní, lehce ovlivnitelná. Hraje hlavně představení pro děti, nejčastěji je obsazovaná do rolí holčiček, zvířátek, kytiček, prostě všeho, co může být pokládáno za roztomilé. Nechce si přiznat, že jí to vadí a snaží se nepřipustit si myšlenku, že může hrát ráno mrkev, jen když si večer bude moci zahrát Čechova. Zato její partner a zároveň režisér inscenací, ve kterých Gábina hraje, prahne po tom, aby alespoň doma vystupovala v rolích dramatických postav – Antigona, Johanka z Arcu, Ofélie... Je nešťastná, ale nechce si to připustit.

- **Vilma** je. Podle ní nic není dílem náhody. Vše je možné zjistit dopředu. Sestavit si horoskop s dlouhodobou předpovědí. Pro okamžitá rozhodnutí lze využít karet nebo kyvadélka. Nemá partnera. Respektive – nemá stálého partnera. Hledá osudovou lásku. Hledá metodou pokus – omyl. Do této chvíle to byl vždycky omyl. Je nešťastná, ale stále hledá a věří.

- **Barman** je“divnej”. Je to ten, který nalévá, co je potřeba. A co je potřeba, ví zase jen on. Nalévá lektvar, tu lávu, *„která vám rozpáře hrudník, která vám spálí šaty, která vám zprůhlední kůži, aby bylo vidět všechno”*, aby se divák pokochal těmi myšlenkami, těmi orgány, které jsou možná ještě v provozu. Barman ví všechno, přestože není z rodiny. Je „divnej” a provozuje „divnej podnik”. Jsou provozy a bary, které se vynoří a ten jeho se právě noří z bezčasí a venku prší...

1. Struktura inscenace, stručný popis děje

Proč jsem se rozhodla vložit i část popisující děj: celý proces zkoušení trval s několika přestávkami téměř dva a půl roku a měl pokračovat do premiéry ještě cca další půlrok. Mezi těmito dvěma časovými bloky proběhla jedna poloveřejná otevřená zkouška v divadelním studiu Řetízek na DAMU za přítomnosti několika pedagogů a přátel. Pozvali jsme je, aby nám řekli své postřehy a připomínky k této mezifázi a my je mohli ještě nějakým způsobem zohlednit, zakomponovat, zkrátka na ně reagovat ve fázi finiše k premiéře. Bohužel, chybí dokumentační materiál, tato zkouška nebyla natočena, což se brzy ukázalo jako fatální: nakonec to totiž bylo jediné, byť nehotové provedení (či předvedení) Cukru v dešti a to nejen pro diváky, ale vůbec.

Aby tedy mohlo být lépe pochopeno, o co a jakým způsobem jsme se pokusili, pokládám za vhodné alespoň základní seznámení se zamýšlenou strukturou a dějem.

Prolog

Barman stojí za barem, žehlí si košili, případně kalhoty (žehlí je na baru, ale obojí má oblečené na sobě, jen to není na první pohled patrné. Ve chvíli, kdy dožehlí, je už vlastně oblečen (viz foto ze zkoušení).

První obraz: **Z deště pod obraz**

Do baru postupně přicházejí ženy: Vilma vypadá, že je jí špatně, Dagmar jde nespecifikovaně podivně, Gábina si mne krk. Postupně si sedají k jednomu stolu – víc jich tu vlastně ani není... Dagmar je nenadšená a při následném tykání dost dlouho trpí. Barman míchá koktejl Loď bláznů; ve chvíli, kdy zamíchá brčkem ve Vilmině sklenici, začíná se Vilma rozčilovat. Dagmar společnost opravdu nevyhovuje, rozhodne se, že odejde. Otevře dveře, ale v ten moment Barman převrhne skleničku a Vima je zasažena proudem děště. Dagmar se vrací ke stolu a kulhá. Teprve teď si diváci i ostatní dvě dámy všimnou, že nemá na jedné botě podpatek. Do této chvíle se snažila předstírat, že je vše v pořádku. Proud vody ji vyvedl z rovnováhy. Předvedla první, přísně nekontrolovanou, až přirozenou reakci. Vilma je zmatená, protože dnes nemělo pršet. Gábina se směje, protože

jí celá situace připadá komická. Touží po tom se s oběma ženami spřátelit, „potykat si", protože *„je krásné, když se třeba lidi v jednom baru znají jménem; jsou pak tak nějak na jedné lodi..."* Barman začíná z vody a vody míchat koktejl „Loď bláznů": *„Voda. Rozebírá všechno. Rozebere skálu, rozebírá pocit, rozebere lidské tělo, nic jí neodolá. Rozebere, rozhoupá a vstřebá všechno. Všude kolem je voda. Nedá se odejít. Dá se jen čekat na lodi a plout."*
Dámy si připijí na tykání.

Druhý obraz: **Gábi – Miluj svého režiséra**

Gábina dost vehementně odhaluje společnosti, že je herečka. Z počátečního (pouze Vilmina nadšení) se začíná stávat trochu napjatá situace, když se Gábina rozpovídá o svém vztahu s režisérem (Jaroušek), který je podle toho poněkud drsnějšího ražení:
„Když přijdu pozdě na zkoušku, tak pak většinou doma hraju Johanku z Arku. On mi naplácá a já křičím: Slyšela jsem hlasy!"
Údiv, zděšení a pohrdání zbylých zúčastněných... Následuje meziscéna v loutkách – „Sex v rolích". Hraje Gábi s Barmanem. Vilma s Dagmar nevěřícně hledí a přesvědčují Gábinu, že „to není normální". Živá Gábi přemýšlí o tom, že to není normální. Věci se daly do pohybu. Následuje píseň Thalie v podvazcích.

Třetí obraz: **Vilma – Hvězdy se přeskupují**

Vilma chce odejít, otevírá dveře, Barman hodí led do sklenice, ozve se hrom, Vilma dveře zase zavře a vrací se ke stolu. Nestihne rande. A přitom, to mělo podle karet být to ONO. Dokonce se pojistila; aby všechno vyšlo, našla si na internetu recept na nápoj lásky, který si připravila. Snaží se Gábině s Vilmou vysvětlit, proč taková normální, inteligentní a racionální žena věří ve čtení z karet, kyvadélka, nápoj lásky... Do promluvy jí vstupuje Barman, který dokončuje nebo začíná věty, aniž by si toho někdo všiml. Gábina je romanticky rozněžnělá a plná pochopení, Dagmar to nechápe a chápat nechce. Meziscéna s kartami – loutkami: Vilma chodí jako kněžna v paruce. Za ní chodí Barman jako sluha a Gábi s Dagmar jako družičky. Vybírají kartu, Barman dělá výklad. Vilma je v tranzu. Dává vybraným divákům kousky jedné růže:
„Přijmi, prosím, tuto růži jako symbol mé lásky."
Píseň Všem Vám chci dát růži své lásky.

Barman:

„Ó, hvězdáři, astrologové, mágové a alchymisti, proroci, vědci, každý z vás viděl upadat lidstvo, zanikat svět, stěhovat národy..., ale viděl někdo z vás … tohle?"

Obraz čtvrtý: **Dagmar – Suchá lípa**

Ženy začínají být opilé (divák ví, že celou dobu pijí jen vodu...). Dagmar se stále snaží kontrolovat, ale už se jí to moc nedaří. Vysvětluje ostatním svůj žebříček hodnot. Nechápe, že to nechápou. Například hodinky značky Brietling. Jak může někdo nerozumnět tomnu, že je to známka jakosti, úrovně?:

„Vidím, že o značkách nevíte nic, ale to se dá pochopit, když uvážím jaký život vedete... Začínám si, dámy, myslet, že mi závidíte. Já za to nemůžu, že si někdo dokáže zorganizovat život tak, jak chce... Vždycky jsem chtěla mít život na úrovni a podařilo se mi to..."

Barman míchá další nápoj:

„Bude to uvolňující nápoj... nápoj, který vás naladí...nápoj, který vám dá pocit svěžesti...Ten nápoj vám změní měřítka, změní vám pohled na svět. Postaví vás na čtyři a rozštěká vás. Dovedete si představit, jak se na výletě cítí její čivava?"

Meziscéna v loutkách: Výlet do přírody – zpívá čivava. Ploché loutky vystříhané z barevných světových časopisů, spousta nadnárodních značek; Barman hraje a zpívá čivavu, Dagmar všechno ostatní. Neuvědomuje si, že ilustruje svůj prázdný život, který jí drsně vypráví její pes:

„ Je tu zas víkend a panička balí,
Chystá se další udržovací výlet,
Krajkový prádlo, manžel a gely,
Vždyť přece budou společný lože sdílet.

Přichází večer, oba se mejou
Chystá se noc v zajetí vášní
Poslední whisky tu do sebe lejou
Vášně jsou připravené, jak je to zvláštní
Jak je to zvláštní ta noc, jak podivné přání
Kde lásky je málo, ale čeká se víc
Já vím, jak to voní, ale co je tu k mání:
Z něj cejtim dvacet jinejch...ale z ní necejtim nic."

Barman (coby čivava) dozpívá, Dagmar konsternovaně hledí

Pátý obraz: **Dešťová kalamita**

Loď bláznů – Píseň o dešti (refrén zpívají všichni, sloky jednotlivé ženy):
„Uprostřed vody...tři židle a tři ženy
Rozkvetlé květiny...spíš na konci léta
Loďka se potácí, má papírové stěny
A kolem prší...jak před potopou světa
Až dohoří oheň a nejlíp uvnitř v těle
Dáme si panáka, než bude po nás veta
Tři ženský chlastaj na účet spasitele
A venku prší, jak před potopou světa

Podobá se to bárce, kde si blázni stelou na růžích
A hrají si na pravdu, což je vždycky dobrý divadlo
Seriózní masky, líčidla, korzet, co charakter vyztuží
A místo kormidla se vzadu houpá kyvadlo

Šestý obraz: **Opilé panenky**

Ženy se úplně přestávají kontrolovat, vše, co se doposud snažily skrývat, je naprosto viditelné, jejich jednání přímočaré. Už si mezi sebou na nic nehrají. Ale začínají si hrát spolu. Dagmar se snaží uhranout a svést Barmana. Tréninkově. Neúspěšně. Barman jí míchá speciální drink Vlnobití iluzí. Zdá se, že Dagmar už o veškeré iluze přišla.

Vilma se snaží uhranout a svést Bamana. Tancem. Břišním tancem. Stává se harémovou tanečnicí, Barman je vyzván, aby dělal sultána. Nedaří se. Ani tanec, ani svádění.

Gábi chce hrát „vadí – nevadí":
Dagmar: *„Vadí."*
Vilma: *„Vadí."*
Gábi: *„Hm. Tak nic."*
Gábi přichází s další hrou – vymýšlení bláznivých inzerátů. A další – hádání ze života. Ženy hádají typické „scénky" ze života, někdy až s tragickým nádechem.

Stále více se těmto scénkám smějí až do úplně zvráceného opojení neštěstím. Zde jsou některé: Nevěra; Záchodové prkénko nahoře; Dvojí metr; Samota uprostřed velkoměsta; Večeře prostřená pro dva, ale jí jenom jeden; V kartách vyšlo, že je to ten pravý a nepřišel; V kartách vyšlo, že to není ten pravý a přišel; Zase leje...

Gábina chce další a další hry. Přichází k Barmanovi a navrhuje výměnu rolí. Barman si sedá mezi Dagamr a Vilmu. Nic neříká, jen se usmívá. Gábina začne míchat Elixír lásky. Postupně se přestává ovládat a začne si hrát na Jarouška, který coby Othelo škrtí svou Desdemonu – Gábinu, která končí na podlaze s modrými fleky kolem krku... Vilma a Dagmar úplně ztichly a zírají. Gabina se probere a snaží se zasmát.

Všechny tři ženy dospěly až sem. Všechny v zajetí svých pravd o svých životech, které byly nuceny si uvědomit. Jsou v deliriu.

Sedmý obraz: **Delirium Vitae**

Barman: *„Nyní se tyto tři ženy ocitají v zajetí svých myslí. Bloudí uvnitř své hlavy a otevírají dveře. Za některými jsou zdánlivě další dveře, ale za některými stojí minulost. Zdánlivě bezvýznamné zvuky a obrazy, které zůstaly ve svých komnatách pečlivě zavřené, aby neubližovaly. Nyní se hlásí o slovo. Ještě, než tohle skončí, je potřeba vyřešit ... vraždu. Je potřeba zjistit, kdo je vrah. A je potřeba zjistit, kdo je oběť."*

Probíhá výslech. Barman vyslýchá jednu ženu po druhé. Probouzí je ze spánku a vrací je někam do minulosti, do okamžiků a situací, které ovlivnily nebo do konce určily jejich další životy. Přehrává a rozehrává je s nimi, vystupuje v roli rodičů, partnerů či přátel – rozvod rodičů, rozchody s partnery, potřeba „postavit se na vlastní nohy, být nezávislá... Na konci výslechu jedné každé z nich jim položí otázku:
K Vilmě: *„Viděla jste lásku na vlastní oči?"*
Vilma: *„Tisíckrát."(Vilma se opět ukládá ke spánku.)*
Barman: „ Podezřelá lásku dosud neviděla."
Výslech Dagmar, k Dagmar: *„Zabila jste lásku?"*
Dagmar: *„Ale já jsem nechtěla."*

Barman: *„Věřím." (Dagmar ulehne.) „Podezřelá se přiznala k vraždě."*

Ke Gábině jako matka: *„Ten člověk tě jednou zabije."*
Gábina: *„Hm. Asi jo."*
Barman: *„Podezřelá je ochotna dát za lásku život."*

Divák už ví, holky ještě ne... Všechny tři se budí, všechny jakoby osvobozené od velké tíhy. Všechny odhodlány změnit svůj život od základů. Jít ven konečně začít žít. I když venku pořád prší. Protože, třeba se v dešti rozpustí jako cukr. Barman si nenechá zaplatit útratu. Lusknutím prstů zastaví déšť... A odkrývá poslední karty, poslední tajemství, tajemství smrti každé z žen: Dagmar si zlomila podpatek a než se stihla přemístit ze silnice, srazilo ji auto. Řídil ho právník, takže vyvázne s pokutou... Vilma se otrávila svým elixírem lásky, který si připravila podle receptu z internetu... Gábinu uškrtil Jaroušek, když mu hrála Desdemonu. Koženým páskem, který od ní dostal k narozeninám... Tragičtější smrt si lze jen těžko představit.

To, že divák se celé představní domnívá, že sleduje osudy tří žen během jednoho večera v jakémsi baru, to, že se celou dobu domnívá, že všechny odejdou domů, aby nakonec zjistil, společně s nimi, že sice odejdou, ale rozhodně ne domů, mi stále připadá lákavé. Sama mám jako divačka ráda, když jsem překvapována. Když se ukáže, že věci nejsou tím, čím se zdály být. Když mě tvůrci konfrontují s mou představou o příběhu. Když mi názorně předvedou, že pokud bych vnímala všechny detaily a náznaky, nebyla bych překvapená, že je všechno jinak. Ale oč by to bylo méně zajímavé!

Epilog: **Tak jsem to nestihly**

Všechny ženy střídavě vykřikují, co musí dodělat, Barman se usmívá:
„Chtěla jsem pochopit, Chtěla jsem říct, Chtěla jsem vidět, Chtěla jsem zavolat, Chtěla jsem skončit, Chtěla jsem začít, Chtěla jsem nelhat, Chtěla jsem žít".
Barman: *„Možná příště."*

2. Loutky

Představa o využití loutek byla následující: živě hrané scény jsou ty, kdy ženy sedí v Baru, loutkově meziscény, které osvětlují osudy a charakteristiky jednotlivých žen – „sex v rolích", „vykládání karet", „výlet s čivavou" a typické scénky ze života. Jak jasné, jak prosté. Nápad s využitím barových prostředků coby materiálu, ze kterého loutky vzniknou, se ukázal jako velmi ambiciózní.

„Zdá se, že dnes jen málokterá společnost nepodléhá magickému kouzlu věcí. V podstatě potřebujeme předměty z praktických důvodů, ale kdo ví, zda je nehodnotíme spíše podle sociálních a psychických parametrů. Ony přece svědčí o našem životním úspěchu. Věci mluví. Vypovídají o nás víc, než bychom si přáli. Jsme na nich vlastně závislí. Nepostřehnutelně začínáme akceptovat novou „morálku", která lidi nutí obklopovat se množstvím předmětů. Přirozeně se té nové morálce bráníme, nacházíme si záminky a ctnostná zdůvodnění svých nákupů. Nemluvíme ani tak o svých potřebách, jako o potřebě zajišťovat práci lidem, kteří ty věci vyrábějí, nebo nakupujeme pro své blízké. Touha vlastnit a užívat spoustu věcí však už pronikla do všech oblastí našeho života. Nemůžeme popřít, co říká Jean Badrillard:

„Svými základními funkcemi předmět slouží řešení praktických problémů. Vzhledem k dalším aspektům však můžeme řešit i sociální a psychické konflikty. V tom spočívá moderní „filosofie předmětu", propagovaná Ernestem Dichterem, prorokem motivačních výzkumů: „je třeba říci, že bez ohledu na to, o jakou tenzi, jaký individuální nebo kolektivní konflikt jde, mají být řešeny prostřednictvím předmětů (La Stratégie du désir, s. 81). Kdyby svatý se svátkem po všechny dny v roce, byl by jím předmět jako řešitel všech problémů: jde jen o to, jak ho vyrobit a kdy nejlíp uvést na trh."

Víme, že je to tak. Musíme mít doma ledničku i vysavač. Potřebujeme auta a letadla, tak je máme a užíváme je „k řešení praktických problémů" – a z ničeho nic je máme i na scéně - jako jevištní postavy (je-li třeba, i miniaturizované). Znamená to, že diktatura věcí už nepůsobí jen v každodenním životě, ale zmocnila se i loutkářů, nahrazujících pak své „magické" loutky věcmi? Je existence divadla předmětů důkazem nadvlády věcí

nebo je to právě naopak? Nebo je to spíš signál snah podrobit předmět lidské vůli, tvořivosti, fantasii?

Různorodost předmětů, jejich množství a rafinovanost jsou velkým pokušením. Jsou atraktivní, barevné, multifunkční, připravené posloužit nám: samy se vlichocují. Předměty jsou dílem průmyslu a mají neomezené možnosti. Když se takovýma očima podíváme na loutky, uvidíme, jak jsou staromódní; rukodělné výrobky. Kdo by váhal, čemu dát přednost? Ať jsou věci i na scéně! Ale zde je ten paradox: jakmile se dostanou na scénu, ztrácejí nad námi moc. Každý loutkář užívá věci s divadelním záměrem. Proto musí zapomenout na jejich praktické funkce a služby. Ve skutečnosti je užívá v rozporu s jejich praktickými možnostmi. Mění jejich funkce, znevažuje jejich základní určení...."[22]

I my jsme chtěli podlehnout kouzlu věcí, ale nepodařilo se nám přijít na klíč, který by zmiňovaný „vznik" nenásilně umožnil. Stále jsme se pohybovali v rovině improvizací s předměty, počínaje tím, co do baru patří a tedy tím, co máme k dispozici (různé typy sklenic, shaker, brčka, led, citrusové plody...). Nemůžu říci, že bychom vůbec na nic nepřišli nebo, že by nic nebylo použitelné. Například loutka, která vznikla z do spirály oloupané slupky pomeranče (Gábi), následně na drobno rozkrájena nožemm (Jaroušek), poměrně jasně definovala jednostranně destruktivní vztah. Nebo kostka ledu, která se rozpustí dřív, než si vyčte v kartách, že přijde princ (Vilma). Nicméně to byly jednotlivosti, které se nepodařilo začlenit do kontextu celé inscenace. Možná jsem nebyli dostatečně trpěliví, možná jsme se stále snažili najít něco nového, neotřelého. Ve chvíli, kdy jsem se „zasekli", objevili jsem malé domácí loutkové divadélko, s kulisami a loutečkami a z počátku jsme jen tak pro zábavu začali rozehrávat Gábinin soukromý život právě jeho prostřednictvím. Až jsme si nakonec řekli – proč ne?

Teď zpětně je zřejmé, že otázka měla znít – proč ano? A pokud bychom byli schopni odpovědět, následovala by další: Jak? Nám prostě v této chvíli přišel zábavný ten kontrast (deseticentimetrové loutky jakéhosi chasníka a princezny, které naznačují koitus a deklamují klasiku (Othelo, Johanky z Arku...). A nadšení ze zábavy (nám to zábavné připadalo poměrně dlouho) vedlo k uspokojení z náhodného nápadu a dál jsme nad tím už příliš nepřemýšleli a barové prostředky jsme opustili. Propojí se divákovi „princezna" s Gábinou? Bude při

[22] Jurkowski, H.: Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studi Ypsilon 1997, s. 222-223 ISBN 80-902482-0-9

dalším použití loutky princezny vnímat a chápat, že je to znovu Gábina? Nebo bude celé pasáže s loutkami vnímat pouze jako zpestření? Tyto otázky jsem si sice položila, ale na odpovědích na ně jsem netrvala ani u sebe, ani u ostatních.

Vilmino vykládání z karet mělo poněkud pevnější základ – velké tarotové karty, jejichž prostřednictvím je nazančeno Vilmino tápání a hledání „toho pravého" a vůbec svého místa ve světě. Vilma si otáčí karty, Barman je vykládá. Vilma by si je vykládala jinalk. Tak, aby to bylo hezké. Její karta je Velekněžka. Vybrala si ji. Ne karta Vilmu, ale Vilma kartu. A to proto, že nechce být nikým ovládaná. Chce si do jisté míry určovat svůj osud sama, chce nad ním mít kontrolu a zároveň vědět, co se stane, co ji čeká a mít možnost se na to připravit. Vilma si vybírá mezi diváky muže, přiřazuje jim karty, spojuje jejich životy se svým, Barman vykládá smysl:

- Dvojka holí – překážky (výklad: překonáte všechny překážky a budete šťastni až do smrti).
- Blázen (výklad: budete žít šťastně jako blázni až do smrti).
- Kolo štěstěny – cyklista (výklad: přijede na kole štěstěny a budete žít až do smrti).
- Královna (výklad: ve velkém porozumění budete žít až do smrti).
- Smrt (výklad: budete žít až do smrti).

Když v dalším dění Barman ovlivňuje dění v Baru, používá Vilminu kartu pro manipulaci s ní. Ale dá se říci, že jde o jevištní postavu? Jsou to skutečně „dva v jednom"? Ovlivní kartu to, co se stane herečce? Ne. Ale ovlivní herečku to, co se stane s kartou? Ano. Nejen ve smyslu manipulace, ale i následného jednání a konání. Fungují však pro diváka jako jedna? Složí se mu obraz dvou částí v jednu jevištní postavu? Velmi pravděpodobně ne. Bude je vnímat každou zvlášť, jako něco, co spolu souvisí, má na sebe vliv, tak nějak k sobě patří, ale nejsou jedno.

Pokud jde o Dagmar a její čivavu, tam se na první pohled zdá situace nejjasnější: ploché loutky odehrávají příběh výletu. Dagmar hraje sebe samu (vodí loutku Dagmar), Barman vodí loutky manžela a čivavy, jejíž part rovněž zpívá. V tomto případě divák nebude na pochybách, kdo je kdo. Ale jestliže herečka hrající živou Dagmar bude stejně přistupovat k partu Dagmar loutkové,

tedy „realisticky" odilustruje sebe sama, kde je nadstavba toho, že byly použity loutky? Tedy kromě toho, že zachováme princip meziscén v loutkách? Takže z hlediska logiky a struktury to má smysl: realita Baru – živí herci, realita mimo Bar v loutkách. Ale proč? Zpestření? Snaha o kabaretní prvky (tedy nějaké jednotlivé scénky, které na sebe budou volně navazovat, budou použity různé prostředky, takže například i loutky...)? To vše se za naší snahou skrývalo. Ale proč by to nešlo celé odehrát živě? Nebo naopak jen loutkami? Co je důvodem pro použití loutek? A odpověď se pro mě vynořila naprosto zřetelně: ZADÁNÍ. Já jsem své počáteční představy o one-woman-show, ve které se potřeba využití loutek objevila „sama", neopustila ve chvíli, kdy se celá koncepce absolutně proměnila. V podstatě by se dalo zjednodušeně říci, že jsem vlastně „zadala požadavek" na přítomnost loutek v inscenaci. Zadala a nerozpoznala během zkoušení, během toho, jak se měnil a vyvíjel text, způsob, jakým jsou napsány dialogy, způsob, jakým o inscenaci přemýšlejí ostatní, kam se posouvají a přesouvají významy..., že je třeba se od takto konkrétního zadání oprostit. Alespoň na nějakou dobu si přestat „svazovat ruce" a umožnit hledat. Buď by se nám potřeba použít loutky také „objevila sama", přirozeně by vznikla, vrátila se, nebo ne. Poskytli bychom si svobodu pro práci. V projektu, jakým se tento jevil být, jsou, dle mého názoru, předem stanovená „pravidla" na škodu a stávají se omezením.

U scének ze života by to bylo něco trochu jiného. Tady se dalo hrát „divadlo na divadle". Tato část nebyla propracovaná ani detailně vymyšlená, uvádím příklady několika variant a jejich možná řešení. Ženy si hrály; navzájem si připravovaly hádanky, jejichž základ předváděly loutkami (trochu to připomíná společenskou hru Aktivity, kdy jsou hráči rozděleni do dvojic, otáčejí kartičky s úkoly a snaží se pomocí pantomimy, kresby nebo verbálního opisu zprostředkovat svému spoluhráči slovo, které je na kartičce napsané) a dotvářely samy sebou. Úkolem ostatních bylo poznat, o jakou situaci se jedná (ale loutky do prostoru umisťuje samozřejmě Barman); varianty:

- Večeře prostřená pro dva , ale jí jenom jeden: papírová loutka Dagmar sedí realisticky na prázdné židli v Baru a hledí pře sebe. Živá Dagmar ji s odstupem pozoruje, chtěla by si přisednout, aby tam loutka nebyla sama. Aby Dagmar nebyla sama... tento princip možno využít i pro „Sama uprostřed velkoměsta" – např. Gábina.

- Nevěra – varianty: nevěrná jedna z žen/nevěrný muž. Nevěrná žena – Vilma. Na stole stojí opřená o jednu sklenici karta Velekněžky a další karta, která znázorňuje muže – každý z jedné strany sklenice. Vilma je pozoruje. Potom bere do ruky balíček karet, pečlivě jednu po druhé prohlíží. Ty, které vybere, dává stranou.. Když je takto roztřídí, zamíchá ty, které vybrala jako vhodné a opět jednu po druhé „připasovává" ke kartě Velekněžky. Které to bude vedle Velekněžky - Vilmy nejvíc slušet? Opírá je o sklenici hned „vedle sebe". Karta „původního muže" je stále přítomna, je vlastně otočena k celé situaci zády. Když Vilma přikládá poslední vybranou kartu, Barman otočí kartu „původního muže" tak, že se teď dívá skrz sklenici na Velekněžku – Vilmu s jiným mužem... Může se několikrát zopakovat. Herečka hrající Vilmu to pozoruje, zápětí bere kartu „původního muže" a pokládá ji na stůl obrácenou obrázkem dolů.
- Varianta „nevěrný muž" – Jaroušek. Všechny loutky domácího loutkového divadýlka, kromě princezny, visí na barovém pultu. Živá Gábina začíná hrát: chasník – Jaroušek si prohlíží jednotlivé loutky. U některých z nich poklekne a Gábininými ústy říká: „Shakespeare je tak velký jako má láska k tobě." U třetí-čtvrté loutky to Gábina nevydrží, smete všechny loutky z barového pultu, otáčí obličej chasníka k sobě a křičí na něj věty typu: *Jak jsi to mohl udělat? Tohle jsi vždycky říkal mně!* a pod. Barman jí odebírá loutku chasníka a zpoza baru vytahuje loutku princezny a podává ji Gábině. Zároveň jí šeptá do ucha: „Shakespeare je velký jako má láska k tobě." Gábina přestane křičet, trochu nejistě se usměje a jde si sednout k ostatním ženám.
- Záchodové prkénko nahoře – kterákoliv z žen, jakýkoliv opakující se pohyb, který porvádí jedna z nich – příklad: ubrousek na stole. Pokaždé, když jde okolo Barman, ubrousek spadne na zem (shodí ho rukou záměrně, shodí ho tím, že „neúmyslně" strčí do stolu – náhoda, zapomene, že musí jít pomaleji...). Žena, která sedí nejblíže, ubrousek znovu a znovu zvedá a pokládá zpět na stůl.

Ženy se s přibývajícími scénkami stále více smějí, přestože ve většině případů není čemu.

Z výše uvedeného vyplývá, že hlavním problémem v procesu tvorby bylo použití výrazových prostředků a zdůvodnění jejich použití. Protože to nebyl

problém jediný a připravovaná inscenace zůstala stále ve fázi „work in progress", dospěla jsem ve svých úvahách k teorii neúspěchu.

3. Teorie neúspěchu

Vnímání neúspěchu může mít různé roviny; každý z nás subjektivně vnímá neúspěch jinak intenzivně a za neúspěch považuje něco jiného. A každý z nás ho bude vnímat jinak v různých osobních rozpoloženích, v době, která od neúspěchu uplynula. Může dokonce nastat situace, že to, co se v jednu chvíli jeví jako absolutní, možná dokonce fatální neúspěch, s odstupem času lze vyhodnotit pozitivně, jako něco, co mělo svůj důvod, smysl a význam, možná se nakonec proměnilo v úspěch nebo alespoň k nějakému dílčímu napomohlo (dobře patrné je to ve výtvarném umění, kdy byly mnohé směry nejprve odmítány až zatracovány, aby se následně prosadily, autoři výtvarných děl byli oslavováni a adorováni, samotná výtvarná díla prodávána za horentní sumy). A této možnosti proměny neúspěchu na úspěch bych se ráda věnovala trochu podrobněji. Nezanedbatelný je také úhel pohledu hodnotitele neúspěchu. Teorie neúspěchu může tedy mít různé roviny, hladiny a vrstvy, které se mnohdy prolínají, ale někdy spolu naopak vůbec nesouvisí.

Uvedu názorný příklad: dítě se spálí o kamna. Nejméně dvacetkrát před tím slyšelo – Nesahej na to, je to horké, spálíš se... Dokud je pod dozorem, nesáhne si. Jakmile se rodič otočí, už je ručička nebezpečně blízkou plátů. Protože – Co když ne? Co když to nepálí? Co když to není takové, jak mi říkají? ... A ručička se dotkne. Ten malý okamžik, než cukne zpátky a dítě začne brečet, je dostatečně dlouhý k tomu, aby proběhlo několik něúspěchů, které budou s odstupem času a různýma očima hodnoceny odlišně.

Neúspěch č. 1 – Dítě a jeho spálená ruka

Jednoznačne nejcitelnější (doslova) neúspěch - ruka bolí, dítě brečí, dospělý se nejprve děsí, vzápětí zlobí. Jedna situace, jeden stejný moment, různé reakce (dá se předpokládat, že pokud by bylo přítomno dospělých více, jejich reakce by byla v daný moment velmi podobná). Je to dáno hlavně zkušeností, množstvím stejných či podobných zážitků, ale i věkem. Řekněme, že dítě je v lehkém šoku. V první řadě v šoku z bolesti, ale možná i z toho, že dospělí měli pravdu. Pláče a čeká, až to někdo vyřeší, až mu někdo pomůže a zařídí, že už to bolet nebude.

Dospělý je v prvním úleku možna taky v šoku; co se stalo? Jak se to mohlo stát? Ale velmi rychle přechází do druhé fáze, kdy začíná řešit. Všimněme si, že zde funguje model očekávání – dítě (něco s tím někdo udělejte) a naplnění očekávání – dospělý (již chvátá a něco s tím dělá). Dospělý se oprostí od emocí (doporučuji, jednání s chladnou hlavou bude určitě efektivnější) a víceméně s racionálně nastoleným klidem začne jednat: ruku pod studenou vodu, příprava ledu z mrazáku, konejšení dítěte... Na závěr slib něčeho hezkého (dortík, zmrzlina, hračka...) nebo pohlavek za neposlušnost. Záleží na naturelu dospělého.

Neúspěch č.2 – Rodič a výchovný proces

Každopádně neúspěch. Stalo se to, co se stát nemělo a čemu se dospělý poměrně usilovně snažil zabránit: dítě varoval. A to ne jednou, ale minimálně stokrát (tendence přehánět). Bylo to přece jasně řečeno, vysvětleno a v neposlední řadě kontrolováno. Selhal tedy jeho systém: Rozhodně je neúspěchem, že k tomu došlo, přestože byla podniknuta opatření, aby se tak nestalo. Co ještě mohl udělat, aby tomu zabránil?

Neúspěch č.3 – Kamna a jejich funkce

Zase neúspěch. Dovolím si kamna na chvíli lehce personifikovat a přiřadit jim určité pocity. Kamna nesplnila svůj úkol. Kamna jsou tu přece proto, aby hřála. Rozhodně nemají způsobovat bolest ručičkám malých dětí ani žádným jiným ručičkám. Frustrace z toho, že ačkoliv nedělala nic, co neměla, něco způsobila. Takže svou funkci neplní úspěšně a s výsledkem odlišným od zadání. A frustrací z toho, že to nemohou nijak ovlivnit. Budou nadále stejně stát a doufat, že se to nebude opakovat.

Přeměna neúspěchu č. 1 na úspěch:

1) Úspěch krátkodobý: dítě jde druhý den do školy a má zavázanou ručičku. Stává se středem pozornosti ostatních dětí. Stále dokola vypráví, co a jak se mu stalo, jak moc to bolí. Vypráví to i paní učitelce. Takže: pro děti je ten den nesmírně zajímavý a paní učitelka na něj bude asi trochu hodnější, než obvykle. Další den je zájem dítěte i dětí o poznání menší a den následující (ruka ještě ke všemu už není zavázaná) už si na to skoro nikdo nevzpomene. Dítě tedy přetavilo svůj neúspěch v jeden, maximálně tři dny

relativní popularity, z toho vlastně vyplývá i úspěch sekundární - tedy uvědomění si toto je velmi pomíjivé.

2) Úspěch z dlouhodobého hlediska: už se to nestane. Tedy ne záměrně. Dítě si vytvořilo vlastní zkušenost a bude se do budoucna snažit eliminovat její zopakování.

Přeměna neúspěchu č.2 na úspěch:
Dospělý zvládnul situaci. Přestože byl pod tlakem a pod vlivem emocí, situaci vyřešil. Také se o sobě něco dozvěděl. Zjistil, že je schopen jednat. Zjistil, že opakováním nějakého příkazu nebo zákazu nezajistí, že se zakázaná věc nestane. Společným rysem takto definovaným úspěchů je zkušenost. Nepřenosná, jedinečná, vlastní. A bylo by dobré se snažit ji hledat a objevovat, zaroveň si ji uvědomovat a pamatovat. Potom se neúspěch stane úspěchem, protože k něčemu byl, měl nějaký význam.

Přeměna neúspěchu č.3 na úspěch:
Se nepodařila. Kamnům byla přiřazena schopnost vnímat, nicméně nebyla jim poskytnuta možnost situaci jakkoliv ovlivnit. Pro ně to není zkušenost, se kterou by mohla pracovat, jakkoliv ji využít ve svůj nebo v něčí prospěch. Přiznejme si, že v tomto případě k přeměně nedošlo a vlastně ani dojít nemohlo.

Pokusím se aplikovat teorii neúspěchu na Cukr v dešti. Tedy na fázi procesu tvorby. Jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách, okolností, které měly vliv na celkový výsledek projektu, byla celá řada. Rozdělila jsem je do tří skupin, které následně specifikuji a konkretizuji:

1) problémy provozní
2) problémy v rámci tvůrčího procesu
3) problémy post – tvůrčí.

Problémy provozní

a) Prostor
Konkrétní prostor, kde budeme hrát. Jeden z problémů, který řeší většina nezávislých skupin (nezávislí ve smyslu bez pevného zázemí v kamenném

divadle). Hrát nerovná se zkoušt. V prvopočátku jsme hledali prostor, kde by bylo možné obojí, což se ukázalo jako nereálné. Vzhledem k tomu, že jsme měli specifické časy, kdy by bylo možno zkoušet, naráželi jsme na pravidelný provoz institucí, které by i byly ochotny vyjít nám vstříc. Postupem času jsme přestali bazírovat na ideální variantě - tedy zkoušet v prostoru, kde budeme následně i hrát a tedy přizpůsobovat se konkrétnímu místu. Zkoušeli jsme v ateliéru v Nebušicích, v učebnách KALD DAMU, na Malé scéně divadla Minor. Každý z těchto objektů měl, jak už to bývá, své výhody i nevýhody. Počínaje velikostí prostoru, přes možnost nechávat na místě scénu a rekvizity až po kontinuitu zkoušení v jednom prostoru. Problém „kde budeme hrát" se ukázl jako snáze řešitelný, nakonec jsme měli na výběr ze tří míst, případně bylo možné je všechny kombinovat.

b) Čas

Už o něm také byla řeč. Vytíženost jednotlivých aktérů se mi zdá i zpětně abnormální. Navíc, tři různá divadla jako zaměstnavatelé a „volná noha" opravdu nemají společný rytmus, ve kterém by se mohli pohybovat a nám tak dát šanci na pravidelnost zkoušek. Řekla bych, že i to byl jeden z důvodů, proč první část zkoušení trvala dva a půl roku. Měli jsme minimální společné časové možnosti.

c) Mateřství

Běžná věc. Otěhotněla jedna z hereček. Protože jsme chtěli pokračovat ve stejném složení, domluvili jsme se, že nebudeme hledat ani záskok. Po narození dítěte jsme se pomalu začali vracet k započaté práci. Otěhotněla druhá herečka a postup se opakoval. Trvání období zkoušení se začalo počítat na roky. Ale stále jsme byli plni odhodlání vytrvat a dokončit započaté.

d) Termín premiéry

Nebyl stanoven. V tuto chvíli se to ještě nejevilo jako problém. Ale protože jsme si nedohodli ani měsíc, natož den, neměli jsme stanovený konkrétní cíl, ke kterému bychom směřovali.

e) Produkce

Tuto otázku jsme neopomenuli. Jen se nám nedařilo spojit se s člověkem, u kterého by byla naděje, že oboustranná spolupráce povede také k oboustranné spokojenosti. Průběžně jsme tedy hledali produkčního, který by se s energií a nadšením, možná až nerozvážností, vrhnul do našeho podniku.

Problémy v rámci tvůrčího procesu

a) Změna koncepce

Tento problém nemohu vztahovat na celou skupinu, protože oni žádnou mou předchozí koncepci neznali ani neviděli. Já jsem postupně upouštěla od svých představ, fantazií a nápadů a nechala jsem se vtáhnout do cizích myšlenek a představ (aby nedošlo k nedorozumění – nechala jsem se vtáhnout, protože mě zajímalo a bavilo všechno to, co vznikalo, koneckonců, byla to jedna z věcí, kvůli které jsem chtěla spolupracovat s týmem lidí) a neuvědomovala jsem si, jak moc se vzdaluji svým původním „představám o představení". V tomto bodě se tedy vracím k plusům a mínusům rozhodnutí nedělat všechno sama. Mezi pozitiva jednoznačně patří právě ta možnost spolupráce, komunikacec, konfrontace debat a dohadů a vytváření něčeho společného. Za negativum považuji ztrátu kontroly nad směrem, kterým jsme se ubírali a podléhání vizi někoho jiného. To si ale dovolím posoudit až zpětně, během zkoušení jsem takový pocit neměla nebo jsem si ho nepřipouštěla. Přeměna neúspěchu v úspěch – zkušenost: Na základě této zkušenosti bych postupovala ve stejné situaci jinak. Za předpokladu vize one-woman-show bych se od ní neodchylovala. Za prvé proto, že mě to stále velmi láká, nikdy jsem neměla možnost ani odvahu si to vyzkoušet. Za druhé proto, že jako herečka mám potřebu sdělovat Já sama za sebe. Interpretace ano, ale s vlastním názorem. Loutky ano, ale zdůvodněně a srozumitelně.

b) Autor hudby

Dílčí problém. Celkem jsme měli tři. Tři hudební skladatelé, kteří s námi začali pracovat, a kteří z nějakého důvodu pracovat přestali. Z toho důvodu jsme vlastně pořád pracovali s písňovými texty pouze v rámci jejich smyslu a scénickou hudbu jsme měli pouze náladotvornou.

Choreografie byly pouze orientacni – bude to „něco, jako...” Do doby otevřené zkoušky v „Řetízku” nebyla tato otázka dořešena.

c) Změna obsazení role Barmana

Z několika důvodů. Hlavním bylo to, že Jakub si přestával s Barmanem rozumět. Právě proto, jak se měnila postupem času celá koncepce, měnila se i postava Barmana. Měnila se jeho „divnost”. Od žehlení oblečení na sobě, pohybové stylizace až k filosofickým promluvám. Výrazný pohyb se změnil ve výrazný zpěv. Změnily se podmínky v Baru i charakter postavy. Roli měl převzít Petr Stach.

Problémy post – tvůrčí

a) Energie

Změna na změnu. Začala se projevovat únava z toho, že není vidět konec cesty. Tím, že jsme po otevřené zkoušce v Řetízku měli plné ruce papírů s poznámkami, to že jsme věděli, že některé části chceme a vlastně musíme vymyslet jinak, to že jsme se připravovali na zkoušení s novým Barmanem, který by nepochybně vnesl svou osobností další, nezaměnitelný přístup, stále jsme neměli složenou hudbu... to všechno nám bralo enrgii na dotažení našeho společného snažení do konce. Kde najít znovu chť udělat ještě těch několik posledních kroků? Ani teď jsme si nestanovili žádné přesné datum, kdy by se měla odehrát premiéra. A to byla možná ta poslední možnost, která by nás dokázala ještě opravdu smysluplně motivovat ke zvýšenému úsilí dotáhnout Cukr v dešti do konce. Nestalo se tak.

Přes všechno výše uvedené, se stále domnívám, že by bylo možné vytvořit inscenaci na stejném základě, se stejným textem i stejnou režijní koncepcí. Ale bylo by třeba „zbavit se loutek”. Zbavit se oné utkvělé představy, že tato konkrétní scéna bude hrána loutkově. Protože je evidentní, že to nic nepřineslo. Naopak. Významy se ztratily, v lepším případě jsou zastřené a od diváka to vyžaduje velkou dávku vnímavosti, soustředění a fantazie, aby se jich dobral. Nepodařilo se nám najít onu „magii”, která by odůvodňovala použití loutek a dávala jim tolik potřebný, nezaměnitelný význam. I my jsme se ocitli v roli

dítěte, které si spálilo prsty. Ne snad proto, že bychom neposlouchali dobře míněné rady, ale proto, že jsme si chtěli za každou cenu vyzkoušet vlastní cestu, i když se neukázala jako správná. A pro všechno výše uvedené se domnívám, že se mně osobně podařilo s odstupem času přeměnit neúspěch celku v úspěch zkušenosti, zážitku, který bude mít vliv na další tvůrčí činnost.

Poznání

Celek nerovná se souhrn částí/ soubor jednotlivých komponent, které jsme měli k dispozici: herecký, režijní, výtvarný, zvukový; přesto se nepodařilo „složit" celek; definice strukturalistického pojetí světa, kdy i když máme k dispozici spoustu jednotlivých částí, nesložíme celek. O celku víme jinak, než poznáváním jednotlivostí.

Můžeme se mýlit, to je lidské, nejsme bohy a nikdy nebudeme, ale nevěřit si je největší chyba. Bloudění a slepé uličky patří k našemu lidskému přechodovému pobytu. Každé pravé slovo zhušťuje bytí, nerozmazává jej; proto musíme hledat správná slova!

Zároveň je potřeba říci, že postřehy několika kolegů a kamarádů a kamarádek, kteří měli doslova jedinečnou možnost shlédnout onu památnou „projížděnu" nebyly negativní. Pravdou je, že hlavně dámy oceňovaly témata, která rozpoznaly, některé se dokonce v jistých situacích poznaly. Z toho vyvozuji, že téma, text a částečně i zpracování by mohly za určitých okolností fungovat. Dokonce se domnívám, že by bylo možné loutky použít. Ale jak se oprostit od stávajícího tvaru, zapomenout na již „hotové" a znovu se s touto zkušeností ponořit do procesu hledání ? Kde najít energii, sílu a entuziasmus všechno (nebo alespoň většinu), co už je, zahodit a začít znovu od začátku? Ale jestliže ono „pnutí" nepřestává, jestliže alespoň já sama mám potřebu „dokončit" rozdělanou práci, protože se stále domnívám, že měla a má smysl a najde si svého diváka, existuje byť nepatrná, přesto šance, že *Cukr v dešti* spatří světlo světa.

Závěr

Divadlo je zázrakem (J.Svobodová), děje se před zrakem i za zrakem a herec intuitivně ví, nebo intelektuálně zachycuje, popřípadě vůbec neví a neví jak zachytit svůj možný podíl na tomto zázraku. Rozpačitost, které je vystaven, nejistota, která ho provází, touha, bez níž by nemohl tvořit, dílo, které se ho zmocňuje, stejně jako další podstatné i alkcidentální součásti tvorby ho nabuzují, povzbuzují, trápí, inspirují a vedou jej k „prodloužení" jeho osoby prostřednictvím a za spoluúčasti loutky. Tento proces nemusí vždy vyústit v úspěch divácky zřejmý, je ale vždy pokusem poodhalit to, co je za zrakem...

Seznam citací

Císař, J.: Teorie herectví loutkového divadla. Praha: SPN 1985, ISBN neuvedeno

Dvořák, J.: Za nové paradigma divadla. In: Klíma, M. a kol.: Divadlo a nterakce. Praha: Pražská scéna 2006, s.51, ISBN 80-86102-51-3

Etlík, J.: Divadlo jako zakoušení. Divadelní revue. Praha 1999, ISSN 0862-5409

Hegel, G.W.: Estetika. Přel. Jan Patočka, I.díl. Praha: Odeon 1966, s.302, ISBN neuvedeno

Jaspers,K.: Rozum se stává neomezenou vůlí ke komunikaci. In: Filosofocká víra, Praha 1994, s.102-104, ISBN 80-85241-77-3.

Jurkowski, H.: Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studi Ypsilon 1997, s. 157. ISBN 80-902482-0-9

Klíma, M., Makonj, K.: Josef Krofta inscenační dílo. Praha: Pražská scéna 2003, s.65, ISBN 80-86102-28-0

Krofta, J.: MIFid V Hradci Králové – smysl, cíle, praxe, vize. In: DRAK – Mezinárodní institut figurálního divadla. Praha: Pražská scéna 2001, s.39, ISBN 80-86102-18-1

Nuska, B.: K diskusi o interakci komponentů jevištního díla. In: Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce III. Pražská scéna, Praha 2008, s.48, ISBN 978-8086102-66-5

Pilátová, J.: Jerzy Grotowsky a Teatr Laboratorium: Texty (první část). Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, s. 1-6. ISBN 80-85040-05-3

Slovník antické kultury, Praha 1974, str. 239, ISBN 25-119-74

Sokol, J.: Malá filosofie člověka. Praha: Pedagogická fakulta University Karlovy 1996, s. 10, ISBN 80-86039-04-8

Další použitá literatura

Arendtová, H.: Krize kultury. Praha: Mladá Fronta 1994, ISBN 80-204-0424-4

Aristotelés: Metafyzika. Praha: Nakladatelství Petr Rezek 2008, ISBN 978-80-86027-27-2

Česal, M.: Živý herec na loutkovém divadle. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1983, ISBN neuvedeno

Descartes, R.: Rozprava o metodě. Praha: Nakladatelství Svoboda 1992. ISBN 80-205-0216-5

Dvořák, J. Etlík, J.: Jan Schmidt. Praha: Pražská scéna 2006, ISBN 80-86102-45-9

Filosofický slovník. Olomouc: Nakladatelství Olomouc 2002, ISBN 80-7182-064-4

Gadamer, H.-G.: Člověk a řeč. Praha: Oikoymenh 1999, ISBN 80-86005-76-3

Hartl, P.: Psychologický slovník. Praha: Oikoymenh 1996, ISBN 80-901549-0-5

Jung, C.G.: Duše moderního člověka. Brno: Atlantis 1994, ISBN 80-7108-213-9

Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce. Praha: Pražská scéna 2006, ISBN 80-86102-51-3

Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce II. Praha: Pražská scéna 2007, ISBN 978-80-86102-63-4

Klíma, M. a kol.: Divadlo a interakce III. Praha: Pražská scéna 2008, ISBN 978-80-86102-66-5

Kohák, E.: Srdce rozumné. Racionalita, hodnota a transcendentální fenomenologie. Filosofický časopis roč. 49, č.4/2001, ISSN 0015-1831.

Kohák, E.: Člověk, dobro a zlo. Praha: Ježek 1993, ISBN 80-901625-3-3

Kratochvíl, Z.: Výchova, zřejmost, vědomí. Hermann & synové, Praha 1995, ISBN 80-238-0473-1

Makonj, K.: Od loutky k objektu. Pražská scéna, Praha 2007, ISBN 978-8086102-60-3

Patočka, J.: Přirozený svět jako filosofický problém. Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého, Praha 1936, ISBN neuvedeno

Patočka, J.: Umění a čas I. Praha: Oikoymenh 2004, ISBN 80-7298-119-7

Semrádová, I.: Péče o jazyk a komunikaci (Péče o logos jako smysluplnou řeč). Praha: Pedagogická fakulta University Karlovy 2010, ISBN 978-80-7290-429-7

Vavroušová, P.: Sedm tváří translatologie. Praha: Karolinum 2013, ISBN 978-80-246-2195-1

Vybíral, Z.: Psychologie komunikace. Praha: Portál 2005, ISBN 80-7178-998-4

Přílohy

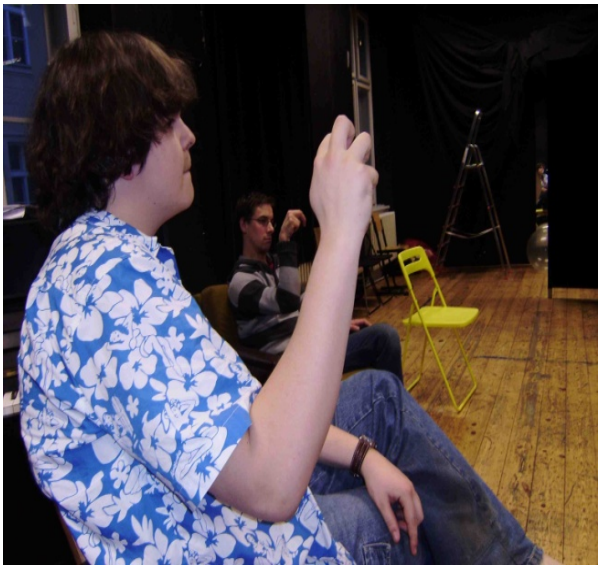
Příloha 1 – hodiny animace na KALD DAMU 2009/ruce

1. Ruce I.

2. Ruce II.

3. Ruce III.

4. Ponížení I.



5. Ponížení II.

Příloha 2 – hodiny animace na KALD DAMU 2009/ruce

6. Pokora I.

7. Pokora II.

8. Pokora III.

9. Stáří I.

10. Mládí

11. Stáří II.

Příloha 3 - hodiny animace na KALD DAMU 2009/ruce

12. Stáří III.

13. Jaro I.

14. Jaro II.

15. Podzim I.

Příloha 4 - hodiny animace na KALD DAMU 2009/ruce, maňásci

16. Podzim II.

17. Já a loutka I.

18. Já a loutka II.

19. Já a loutka III.

20. Já a loutka IV.

21. Já a loutka V.

22. Já a loutka VI.

23. Já a loutka VII.

Příloha 6 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

1. Don Juan – příprava na klauzury
-dva hadroví manekýni

2.

3 .

4.

5 .

6.

Příloha 7 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

7.

8.

9.

10 .

Příloha 8 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

11. Don Juan podruhé *12.*
Kombinace dřevěného a hadrového manekýna

13 . *14.*

Příloha 9 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

15.

16.

17.

18.

Příloha 10 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

19.

20.

21.

22.

Příloha 11 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

23.

24.

25.

26.

Příloha 12 – Výuka animace na KALD DAMU – 2009/Práce s manekýnem

27. Don Juan do třetice
- zpět k hadrovým manekýnům

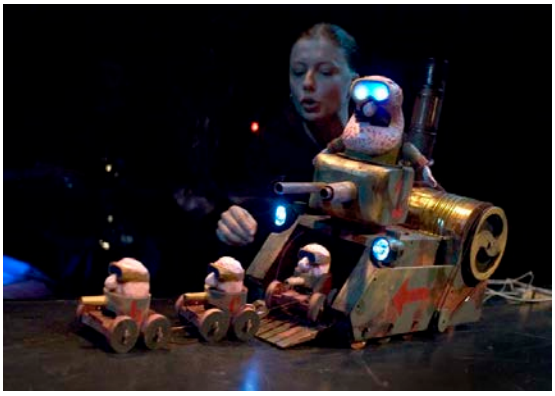
28.

29.

Příloha 13 - „Bruncvík a lev" , Minor 2011

1.Bruncvík vyráží do sevěta dobýt lva *2.Spící: herec-Bruncvík, loutka-Bruncvík*

3. Saň útočí na loutkového Bruncvíka *4. Saň číhá na živého Bruncvíka*



5. Herci i loutky řeší konflikt saň-lev-Bruncvík *6. Astriolus, král jedné půlky světa*

Příloha 14 - „Bruncvík a lev”, Minor 2011

7. Bruncvíci se rozhlížejí

8. Herec-Bruncvík nese vzdušný koráb s loutkou Bruncvíka

9. Afrika

10. Neoménie…

Příloha 15 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

1 . Práce na struktuře inscenace

2. Debata nad strukturou I.

3 . Debata nad strukturou II.

4. Struktura v grafické podobě

Příloha 16 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

5. Režisér v zamyšlení

6. Debata s „Gábi”

7. „Barman”

8. Práce na scénáři I.

9. Práce na scénáři II.

10. Práce na scénáři III.

Příloha 17 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

11. Práce na scénáři IV.

12. Zkoušení s rodinou

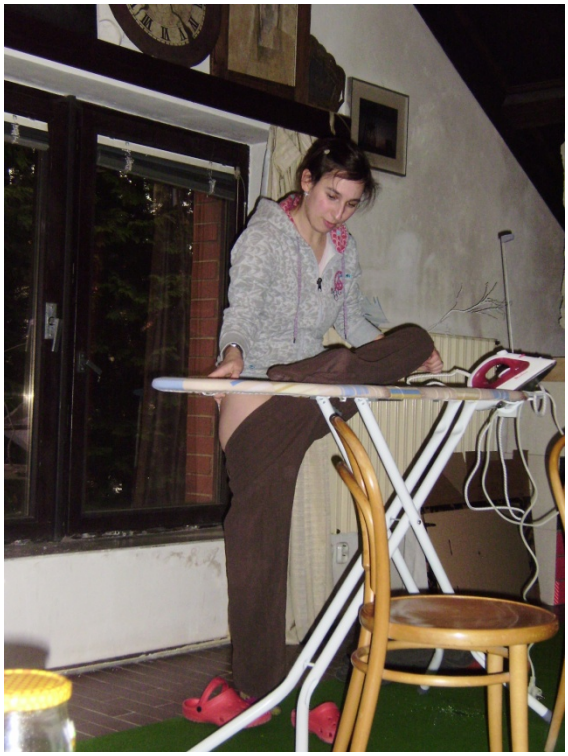
13. Barmanovo ekvilibristické číslo

14. Režisér zkoušející Barmanovo číslo

Příloha 18 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 – 2012

15. Barman

16. Zkoušení Barmana bez Barmana I.



18. Zkoušení Barmana bez Barman II.

18. Zkoušení Barmana bez Barmana III.

Příloha 19 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

19. Zkoušení Barmana bez Barmana IV.

20. Zkoušení Barmana bez Barmana V.

21. Zkoušní Barmana s Barmanem

22. Improvizace na barmanské téma

Příloha 20 – Zkoušení „Cukr v dešti" 2009 - 2012

23. Barman Barmanem I.

24. Barman Barmanem II.

25. „Ztracený" Barman

26. Důkaz existence scénáře

Příloha 21 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

27. Dagmar si nechce potykat

28. Vilma si vyvěštila co si dá k pití

29. Spravování podpatku

30. „Já jsem herečka!”

Příloha 22 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

31. „Vyložím Ti význam Tvého jména”

32. „Nemáte kladivo?”

33. Johanka z Arku I.

34. Johanka z Arku II.

Příloha 23 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

35. „Shakespeare je velký jako má láska“ k tobě”

36. „A takhle si můžete přehrát....

37...celý představení”

38. Autorka práce jako Dagmar I.

Příloha 24 – Zkoušení „Cukr v dešti” 2009 - 2012

39. Autorka práce jako Dagmar II.

40. Barman – Jaroušek, Gábi - Gábi

41 . Othelo I.

42. Othelo II.

Příloha 25– Zkoušení „Cukr v dešti" 2009 - 2012

43. Othelo III.

44. „Záskok" za Barmana - Jarouška

45. „On tě manipuluje" - příprava

46. „On tě manipuluje" I.

47. „On tě manipuluje" II.

48. „On tě manipuluje" III. .

Příloha 26 – Zkoušení „Cukr v dešti" 2009 - 2012

49. Doc. Markéta Schartová – pedagogické vedení, Michaela Váňová - choreografie

50. Doc. Markéta Schartová – pedagogické vedení, Michaela Váňová – choreografie