

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Píseň jako setkání

(hledání vlastního výrazu ve scénické hudbě)

Tereza Kolářková

Vedoucí práce : Prof. Přemysl Rut

Oponent práce: Mgr. et MgA. Tereza Janda Roglová, PhD., doc. Mgr.
Vratislav Šrámek

Datum obhajoby: 31. 5. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Authorial Creativity and Pedagogy

Performing focused on authorial creativity and pedagogy

DIPLOMA THESIS

A song as an encounter

**(search for an individual expression in theatre
music)**

Tereza Kolářková

Consultant : Prof. Přemysl Rut

Opponent : Mgr. et MgA. Tereza Janda Roglová, PhD., doc. Mgr. Vratislav Šrámek

Date of defense: 31. 5. 2016

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Píseň jako setkání (hledání vlastního výrazu ve scénické hudbě)

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Práce se věnuje specifickému pojetí scénické hudby v pouličním divadle. V první části se autorka zaměřuje na zkušenosti, které ovlivnily její autorskou tvorbu v tomto oboru. Popisuje psychosomatické pojetí hlasové výchovy, které studovala na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, a proces skládání hudby.

V druhé části uvádí čtyři inscenace komunitního divadla ve Velké Lhotě, na nichž se podílela jako herečka, autorka hudby a její interpret. Věnuje se jejich hudebnímu plánu, nebo dílčím tématům (přítomnost hudby, tělovost zpívání, píseň v situaci atd.). Oživování místní lidové písně považuje za způsob obnovy paměti vesnice. Divadelní pouť ve východním Turecku ji přiměla rozumět divadlu jako jedinečné, nesamozřejmé události, která má potenciál sdílení. Píseň a hudbu v inscenaci chápe jako způsob komunikace, jenž umožňuje setkání s druhými lidmi.

Abstract

The aim of the thesis is to present a specific approach to street theatre music. In the first part, the author of this thesis focuses on the process of composing music and on the psychosomatic voice work that she studied at the Department of Authorial Creativity and Pedagogy at the Academy of Performing Arts in Prague.

In the second part the author describes four community theatre performances in Velka Lhota with their music plans or subtopics (momentness of music, somatic contexts of singing, a song in a situation etc.). She perceives working with local folk songs as a way to revive the memory of the village.

During theatrical journey to Eastern Turkey she experienced theatre as a unique, unobvious event with a potential of encounter and sharing. Therefore she understands songs and music in theatre as one of the languages we can communicate.

Věnováno Janu Roubalovi in memoriam.

Obsah

Úvod	1
První část	3
1. (Ne)samozřejmost zpěvu aneb jak zní můj hlas?.....	3
2. Píseň vytváří společenství.....	9
3. Ponoření do hudby, bytí v přítomnosti.....	10
4. Veřejná samota.....	12
Druhá část	13
1. Divadlo KočéBR.....	13
2. Velkolhotecký projekt.....	13
2.1. Velkolhotecké pašije	15
2.1.1. Pašije v kontextu Velkolhoteckého projektu.....	15
2.1.2. K záměru.....	16
2.1.3. Zkoušení, prolínání rolí.....	17
2.1.4. Vyvolávání s instrumentálním doprovodem.....	18
2.1.5. Zpěv jako lyrické zastavení.....	19
2.1.6. Zpěv sboru jako komentář.....	20
2.1.7. Písnička=situace.....	22
2.1.8. Hra na akordeon jako výrazový prostředek.....	22
2.1.9. Iesu.....	23
2.1.10. Ticho a jeho prolomení.....	24
2.1.11. Händel.....	25
2.1.12. Tělovost zpívání.....	26
2.1.13. Herecké zpívání.....	26
2.1.14. Závěrem k Pašijím.....	28
2.2 František Macků	29
2.2.1 K záměru.....	29
2.2.2 Písně zaznamenané prof. Robertem Smetanou.....	30

2.2.3 Píseň jako gag.....	30
2.2.4 Píseň jako vyjádření vztahu.....	32
2.2.5 Závěrem k Frantovi Macků.....	33
2.3 Velkolhotečtí pěvci.....	34
2.3.1. Písně jako součást tématu inscenace.....	34
2.3.2 Píseň jako postava.....	35
2.3.3 Píseň (ne)vtělená.....	36
2.4 Hoří, má lhotecká panenka!.....	37
2.4.1 Lidovost pokleslá a ještě pokleslejší.....	37
2.4.2 Hudba jako arteakt.....	37
2.4.3 Koncert.....	39
2.5 Závěrem k Velkolhoteckému projektu.....	40
3. KočéBRování.....	43
3.1 Vývoj KočéBRování do roku 2014.....	43
3.2 Cykly.....	44
3.2.1 Zkoušení.....	44
3.2.2 Hudební plán inscenace.....	46
3.2.3 Komunikace s diváky před začátkem představení.....	52
3.2.4 Začátek a konec představení.....	53
3.2.5 Divácké reakce.....	54
3.2.6 K autorské hudbě v inscenaci Cykly.....	54
3.2.7 Ke zpívání v inscenaci Cykly.....	55
3.4 Závěrem ke KočéBRování.....	56
Závěr.....	58

Příloha č.1 Fotografie.....	59
Příloha č.2 Portfolio/soupis prací.....	64
Použité prameny a literatura.....	66

Úvod

V průběhu několika let, kdy jsem začala svou tvůrčí práci soustřeďovat na divadlo a scénickou hudbu a zároveň na pedagogiku, se mi neustále vracelo jedno téma. Týkalo se zpívání písní. Psychosomatická povaha studia na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU (tak, jak ho bylo možné zažít v letech 2012-2015, dále jen KATaP DAMU) mi umožnila tohle téma vnímat a ohledávat ještě v úplně jiných kontextech, než jsem byla dřív, jako muzikant, schopná vnímat. Tohle téma by se dalo pojmenovat jednou prostou otázkou: **Co se mění, když začneme zpívat?**

Zajímalo mě, proč tak intenzivně vnímám společné zpívání, ať u ohně, na oslavě, v hospodě, nebo ve sboru, v kostele? Proč mají někteří lidé problém se zpíváním a říkají, že zpívat neumí? Proč mi nešlo zpívat tak, jak jsem chtěla, i když jsem v sobě měla naprosto konkrétní představu? Jak to, že je někdo špičkový a sebevědomý instrumentalista, ale zpívat se stydí? Jak to, že je pro mě zpívání bez harmoniky tak rozdílné od zpívání s harmonikou? Proč se mi dobře zpívá na kopci v horách, ale v učebně před lidmi mi to nejde?

Spolupracovala jsem na více než čtyřiceti inscenacích, k většině z nich jsem skládala scénickou hudbu a často v nich vystupovala i jako herečka a muzikant. Tahle zvláštní podvojná role mě vedla ke koncepčnímu, hudebně-dramaturgickému myšlení, k čistě hudební práci a zároveň i k citu pro performativnost (tím myslím vystupování ve smyslu hereckém i hudebním).

Jako autorka scénické hudby musím vědět, kdy je v inscenaci místo pro zpívání, co je možné zpívat a jak. Zároveň musím mít přehled o tom, jaké jsou schopnosti hereckého souboru a technické možnosti v místě. Tohle uvažování má pak vliv na konkrétní situace v inscenaci, které můžeme zpěvem vyzdvihnout, vysvětlit a podpořit, ale také pokazit, když některá ze složek nefunguje tak, jak má. Pořád totiž platí, že divadelní představení je dílem okamžiku a totéž platí pro jevištní zpěv.

Na základě svých divadelně-hudebních zkušeností se domnívám, že píseň, resp. její společné zpívání vytváří společenství, které svou fyzickou spoluúčastí stvrzujeme. Umožňuje setkání. Ovlivňujeme tím vnímání času a prostoru, ve kterém se nacházíme. Pokud se takováto setkání opakují, vznikají zážitky, které vytváří společnou paměť.

Způsob, jakým jsem dospěla k těmto souvislostem, se pokusím popsat reflexemi jednotlivých inscenací, na kterých jsem spolupracovala s divadlem KočéBR. I přes další podnětné zkušenosti z jiných divadel vnímám tuhle kontinuální víceletou práci jako zásadní v mém profesním vývoji.

První část

Nejprve bych chtěla osvětlit, co mou tvůrčí práci významným způsobem ovlivňovalo a dodnes ovlivňuje. Jsou to konkrétní zkušenosti obecnější povahy, proto se k nim nebudu vztahovat v rámci jednotlivých inscenací. Přicházely v době, kdy jsem se pohybovala v čistě hudebním prostředí, ale i v průběhu studií na JAMU, VŠMU a DAMU.¹ První dvě kapitoly se týkají zpívání a hlasu, následující dvě procesu tvorby při skládání hudby.

1. (Ne)samozřejmost zpěvu aneb jak zní můj hlas?

Odmalička jsem hrála na housle, klavír, později i kytaru, flétnu a akordeon. Zpěv jako by byl ale něčím samozřejmým, jako prostředkem k něčemu dalšímu. Zpívala jsem sice ve sboru, ale tam jsem se cítila být součástí velkého tělesa, podobně jako v orchestru. Můj hlas se tam stává součástí celku. Společně vytváříme vrstvy celku, doplňujeme se. Zodpovědnost je rozprostřená mezi jednotlivé zpěváky. Pokud zrovna nezpívám sólo (což se v 1. altu, kam jsem byla zařazená, zpravidla neděje), kdykoliv mě může někdo nahradit. Máme noty, dirigenty, naplňujeme jejich představu interpretace dané skladby. Nemusíme ani vědět, jak zní náš hlas osamocený. Ve sboru to až tak důležité není a mně samotnou nenapadlo o tom nějak přemýšlet. Neměla jsem ambice zpívat někde sama na jevišti. Sólového vystupování jsem zažívala dost s hraním na housle, zpívala jsem si jen pro sebe doma. To mi stačilo.

Když jsem přišla ze školy (nebo z „hudebky“) domů, sedla jsem si ke klavíru. Od klavíru k houslím. Od houslí ke kytáře. Od kytary k harmonice. A od harmoniky zase ke klavíru. Většinou jsem zpívala, když nikdo nebyl doma, anebo když už jsem byla do hraní tak zabraná, že mě přestalo zajímat, jestli to někdo poslouchá, nebo ne. V panelákovém 3+1 s papírovými stěnami byla tato otázka tak jako tak irelevantní.

Tenhle podvědomý reflex „nikoho neobtěžovat“ - se mi citelně vrátil v průběhu studia na KATaP DAMU, kde jsme v rámci skupinové výuky hlasové výchovy u Ivany Vostárkové hledali cestu ke svému plnému, přirozenému hlasu. Měla jsem dojem, že

¹ Podrobné informace o studiích viz příloha č. 2

tím, že jsem muzikální a hudbou se zabývám, půjde mi tohle snadno a vůbec, bude to moc příjemná záležitost. Nejdřív jsem byla nadšená. Tolik rozmanitých hlasů!² Záblesků netušeného potenciálu! Radostné výskání a těch zvuků, co člověk vůbec může vydávat! Po nějaké době (celkově jsem u Ivany absolvovala šest semestrů hlasové výchovy) jsem začala být velmi nepříjemně překvapovaná tím, jaký hlas vycházel ze mě. Bylo to takové omezené pípání, nesmělé, bez života, nevýrazné, bojácné, neúplné. Jak je možné, že to, co slyším, nedokážu zazpívat? Měla jsem naprosto konkrétní vnitřně-sluchovou představu. Ze hry na housle jsem měla zkušenost, že když si něco dovedu představit, dovedu to i zahrát. Někdy to trvá, než zvládnou určitý technický problém, ale jde to.

S tímhle nástrojem, svým hlasem, jsem však na rozdíl od houslí neměla odehrané stovky nebo kdovíkolik hodin z předchozích let. Považovala jsem zpívání za něco obyčejného, nevěnovala jsem se mu. To, že můžu být zručným instrumentalistou a zároveň jalovým zpěvákem, byla velmi důležitá zkušenost. Měla jsem dojem, že „tohle přece nejsem já!“ Ale jak tedy zní můj hlas?

Propastný rozdíl mezi tím, co jsem cítila, a tím, co jsem si dovolila vyjádřit hlasem, jsem začala zkoumat. Postupně se mi začaly odkrývat souvislosti hlasového a tělového projevu. Nejdříve na druhých (na druhých je často vidět tak jasně to, co u sebe ne a ne nalézt!) a postupně i na sobě (někdy to přijít muselo) jsem začala pozorovat a snad i chápat, že to, co mi nejde v hlase, je nápadně podobné tomu, co mi nejde v pohybu. A naopak. Co je pro mě přirozené a nečiní mi potíže v hlase, daří se mi i v pohybu. A co bylo ještě pozoruhodnější, nějak záhadně se to podobalo tomu, s čím jsem se potýkala ve svém životě. A tahle magie, alespoň tak to chápu, není ničím jiným, než základní psychosomatickou jednotou člověka.

Ukážu to na konkrétním příkladu. Psala jsem o svém podvědomém reflexu „nikoho neobtěžovat“. Nebudu tady rozebírat, kde se tohle v mé hlavě vzalo. Podstatnější vzhledem k tématu je to, že jsem si uvědomila, že pokud chci zpívat svým plným hlasem, bude to slyšet. Bude to možná slyšet i na ulici. A nemusí to být jenom útrpné naslouchání někomu, kdo zrovna dělá hlasové cvičení (ačkoliv je pravda, že ne všechna cvičení jsou posluchačsky úplně přitažlivá), může se (případně) jednat o pěkný posluchačský zážitek. V pohybu jsem narážela na

² Výuka probíhala skupinově.

podobný reflex, tedy nezabírat prostor, neupozorňovat na sebe. V podstatě by se tyhle pocity, na které jsem v rámci praktického, psychosomaticky zaměřeného studia, narážela neustále, daly jednoduše popsat jako stud. Ať už se týkal projevování emocí, těla, nebo obecněji bytí sama sebou. Sebepoznání, sebezpřijetí, setkání sám se sebou. Slovní spojení, která se možná více než ve zpěvu objevují v psychologické literatuře. Nicméně místo terapeuta jsem si zvolila jako průvodce právě tělo a hlas.

Díky velmi vstřícnému, podpůrnému prostředí na hodinách hlasové výchovy (ale i na pohybových hodinách a dialogickém jednání³) jsem pak měla možnost si ohledávat to, „co si dlužím“ a hledat způsoby, jak „si to dovolit“. Obě tyhle formulace jsem vepsala do uvozovek, protože to jsou poměrně ustálená spojení na KATaP DAMU.

Je těžké zformulovat vývoj, který trval tři roky a neustále pokračuje. Přesto se pokusím shrnout zkušenosti a poznatky, které mi pomohly dostat se ke svému hlasu.

To, že **hlas a tělo jsou propojené nádoby**, zároveň znamená, že když se svým tělem a hlasem vědomě pracuji, pracuji se svou celou osobností, setkávám se sama se sebou. Hlas sám o sobě sděluje mnohé. Když jsem smutná, unavená, nemocná, je v základu takový i můj hlas. Když mám radost, jsem uvolněná, plná energie, hned se to v něm zobrazí. Je to přímý detektor, odhaluje leckdy víc, než bychom si přáli. Je totiž možné se taky podle něho orientovat. Když rozvíjíme svoji citlivost, můžeme pak snáze poznat u sebe i u druhých, jaký je náš vnitřní postoj, který může být i v rozporu s tím, co říkáme.

Podobně jako v dialogickém jednání tady sledujeme **tělový tonus**. Tedy napětí v těle. Profesor Ivan Vyskočil popisuje vhodné nastavení jako vodivé napětí.⁴ Tedy takové naladění, kdy nejsme ani ochablí, ani přepjatí, kdy vstupujeme do prostoru s tím, že se jdeme něco dozvědět. Podobně to vnímám u zpěvu. Když

³ Dialogické jednání je autorská disciplína prof. Ivana Vyskočila. „Základem je zkušenost a zakoušení stran jednání (mluvení, hraní) sám se sebou (s vnitřním partnerem, resp. partnery) zpravidla o samotě. Z autopsie snad každému známé tzv. samomluvy nebo samohry. Dále pak jde o to, učit se a naučit se podobně autentické, spontánní, hrající a souhrající jednání (chování a prožívání) produkovat veřejně, v situaci „veřejné samoty“ (Stanislavskij), za přítomnosti a pozornosti „diváků“. V situaci, kdy „jako kdyby“ druzí, diváci, při tom nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktilního kontaktu.“ Srov. www.ivanvyskocil.cz

⁴ Např. v rozhovoru vysvětluje jako „(...) trochu vyšší než to běžné konverzační. (...) Když vám někdo něco říká, musíte být v určitém napětí, abyste mu porozuměli. Do napětí se dostáváme tím, že posloucháme ušima, ale také tím, že vnímáme svou tělovost.“ Srov. <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/246>

začnu zpívat s ochablým, povoleným tělem, nemůžu očekávat, že hlas bude jiskrný a výrazný. Podobně když bude v těle přemíra napětí, projeví se i v hlase.

Hlas vychází z pohybu, je sám pohybem.⁵ Pomáhalo mi u zpívání tančit, nebo něco fyzicky dělat. Když stojím „jako zařezaná“, těžko můžu vyloudit přirozené proudění dechu. Nemyslím tím, že je potřeba u zpěvu nějak velice skotačit. Když ale rozevřu ruce, je to jiné, než když je mám založené před sebou. Nese to určité gesto, které může zpívání pomoci, tím spíš, když je v souladu s tím, co zpívám. Když se ani nehnu, je to jiné, než když se uvolním a pohupuji se v rytmu.⁶ Nakonec ten pohyb nemusí být ani navenek znatelný. Důležité je, aby to uvolnění bylo zároveň aktivní. Abych se vyhnula strnulosti a ochablosti. Když zpívám na celou náves, nemůžu stát bez hnutí se založenýma rukama. Každý prostor pak vyžaduje různou míru tělového zapojení. V uzavřeném divadelním prostoru můžu hrát i zpívat víc detailně, pohrát si s nuancemi. V rozlehlém prostoru pod širým nebem potřebuji zejména zvládnout hlasitost, k tomu mi dopomáhá právě větší míra tělového zapojení. Větší gesta, výraznější pohyb.

„Prostorovost bývá utvářena zvukovostí [...]. S hlasovostí však vstupuje do hry také tělesnost. Hlasem se utvářejí všechny tři typy materiálnosti: tělesnost, prostorovost i zvukovost. Vychází z těla a line se prostorem, takže jej slyší jak mluvčí/zpěvák, tak posluchači.“⁷

Když naopak „odpojím“ tělo, nastoupí automaticky snaživé hrdlo, které se pokouší námahou dohnat okolní pasivitu. Tím ale na svůj hlas vyvíjím tlak, takže zpěv je „vydřený“, dech neproudí volně a do vysokých tónů „šplhám“, místo abych jim vytvořila prostor. Hlas si tím v důsledku ničím.

⁵ Vycházím z definice písně Prof. Dr. Ivo Osolobě: „*Obyčejně se definuje jako syntéza poezie a hudby. (...) Ještě přesnější je však nepokládat píseň za syntézu, tedy za dodatečné spojení dvou umění původně čistých, ale za umění jednotné a jediné, za prapůvodní a prazákladní umění lidského hlasu, lidského akustického pohybu. (...)*“

OSOLSOBĚ, I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, Praha 1974, Str. 84 in Císař Jan: Scénické zpívání, disk 18/prosinec 2006, Str. 144.

⁶ Vždycky mi přišlo zvláštní, když jsem viděla na koncertech pěveckých sborů, jak u jedné skladby stojí bez hnutí jako armáda a při změně repertoáru se najednou začnou všichni kroutit a pohupovat. Ještě bizarnější bylo sledovat pravidelné, nacvičené pohupování jedním směrem. Mělo to myslím evokovat právě to uvolnění, ale působilo to nevěrohodně, neautenticky. To pak i třeba africké písně vyzněly hodně spoutané, jako by byly „ochočené“ naším evropským pojetím.

⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s.181

Výrazná zkušenost také přišla s uvědoměním, že zpěv s harmonikou je něco úplně jiného než zpěv úplně bez nástroje. V rámci obou projektů divadla *KočéBR*, jichž jsem součástí (*Velkolhotecký projekt, KočéBRování*) jsem se stala jakousi samozřejmou součástí dění v neoddelitelném spojení s harmonikou. Asi osm kilogramů vážící nástroj tělo poměrně zaměstnává. V průběhu několika let jsem se s ním ale naučila nejen zpívat, ale i běhat, tančit a v neposlední řadě hrát postavu. Navázala jsem s tím nástrojem celkem symbiotický vztah. Během studia jsem nechápala, proč mi nejde zpívání před lidmi tak, jak bych chtěla. Vždycky jsem udělala nějakou chybu v textu, špatně jsem nastoupila, ale hlavně to celé bylo znovu nejisté, bojácné. Později jsem si uvědomila, že to bylo právě tím, že po dlouhé době mám zpívat jenom já, bez nástroje. Ten pocitový i tělesný zvyk byl tak silný, že jsem najednou nevěděla, jak zapojit celé tělo, co mám dělat s rukama, jak mám stát...Byla jsem u zpívání s harmonikou zvyklá zaměstnávat současně hlas, ruce, mozek a ještě u toho hrát postavu. Bez nástroje jsem tam stála jako nahá. K tomu, že se mi vystupování nedařilo, ještě (ne)přispívala další důležitá věc:

Psychické naladění. Dělal mi velký problém zpívat před znalým, odborným publikem. Vnímala jsem diváky (nebo posluchače, chcete-li) jako ty, kdo hodnotí, a to mě vytrhávalo ze soustředění. Postupně jsem si ale začala uvědomovat, že já jsem ten, kdo se hodnotí, kdo od sebe něco očekává, kdo na sebe klade nároky. Takle vyžadující, hodnotící stránka mě samé mi ale nedovoluje plně se věnovat tomu, co v tu chvíli dělám. Je jaksi kritická už dopředu a to mi nijak nepomáhá. Zkušenosti z dialogického jednání mi pomohly pěstovat si laskavější přístup. Podporující přístup někoho, kdo je zvědavý, co uslyší, toho, kdo se těší, kdo dokáže to dobré ocenit a chybu vzít konstruktivně jako zkušenost. Učila jsem se taky věnovat svou plnou pozornost a energii zpěvu, písni, jejímu sdělení. Zásadní pro mě byla věta profesora Vyskočila: „Když se budete plně soustředit, nebude tam nikdo, kdo by vás hodnotil.“

Vzpomněla jsem si také na to, že když já sama vidím na jevišti někoho, kdo je rozpačitý, nejistý, mám tendenci věnovat pozornost právě té jeho nejistotě, soucítím s ním. Samotné sdělení pak zůstává v pozadí. Chyby pak také vnímám výrazně, protože je tak vnímá interpret sám. Kdyby to na sobě nenechal znát, nenechal se tím rozladit, možná, že bych si toho ani nevšimla. A i kdyby, pravděpodobně by mi to vůbec nevadilo, protože celkový zážitek z jeho zpěvu by byl silnější.

Důležité pro mě také bylo začít diváka vnímat jako partnera, jako toho, s kým komunikuji. Přichází přeci proto, aby si něco poslechl, aby se něčím potěšil, obohatil. A jeho to bude zajímat, když to bude zajímat mě. Přenáším na něho své pocity. Když je ze mě cítit nervozita, přenáším to na diváka. Když si to užívám, bude si to užívat divák spolu se mnou.

Podstatné je pro mě také **porozumění tomu, co zpívám**. Nejen textový obsah, ale také ten emocionální. To, co by ta píseň (když budu mluvit konkrétněji) vyjadřovala i beze slov. Melodie, rytmus, celková hudební stavba potřebuje odpovídající výraz. Tento výraz ale není něčím přidaným, nějaké dobarvení, líčení. Je pravým jádrem písně. Je důvodem, proč vznikla právě v takové podobě, v jaké existuje. Sdělují tedy svým hlasem další sdělení. Záleží pak na tom, jak se tato dvě podaří spojit, sladit v jeden celek. Abychom neslyšeli zazpívanou melodii, nebo odzpívaný text, ale jednotné sdělení.

Zároveň jsem si potřebovala osvojit konkrétnost v artikulaci - opět jak textové, tak hudební. Vychutnat si melodický oblouk, nebo třeba jenom interval dvou tónů, překlenutí té škály, která se mezi nimi nachází. Vychutnat si slova nebo jenom samohlásky, dát jim prostor, opřít je o souhlásky. Správně to vyslovit i rytmicky, nepovažovat to za samozřejmé, věnovat tomu pozornost. Soustředění na „technickou“ stránku věci mi k porozumění tomu, co zpívám, velmi pomáhalo.

Zpěv se daleko více než mluva dotýká **emocí**, je to „*emocionální vytrysknutí*“⁸. Pokud se mi nedaří nalézt tu emoci ve svém „rejstříku“, můžu si dopomocť nějakou představou. Kdo by mohl takovou píseň zpívat? V jaké situaci? Jak by u toho vypadal fyzicky? Můžu si na něj hrát. Když se mi začalo prolínat studium na DAMU s *KočéBRováním*, všimla jsem si, že je pro mě daleko snazší, když zpívám v rámci nějaké role. Tím, že to „nejsem já“, ale postava v rámci inscenace, můžu si dovolit víc. Omezení postavou, jejím konkrétním charakterem, mi dává paradoxně prostor, abych mohla rozvinout svůj potenciál.⁹

⁸ VÁLKOVÁ, Libuše a Eva VYSKOČILOVÁ. *Hlas individuality*. Vyd. 1. V Praze: Akademie múzických umění, 2005, Str. 33.

⁹ Podobný paradox popisuje Peter Brook v souvislosti s maskou: „*Jakmile vás maska vykoupí (tím, že vám poskytne něco, za čím se můžete skrýt), zbaví vás potřeby se skrývat. Zde spočívá základní paradox platný pro veškeré herectví: protože jste bezpeční, můžete na sebe brát riziko. Je to velice zvláštní a celé divadlo je na tom založeno. Díky většímu bezpečí zde můžete víc riskovat; vždyť to nejste vy, vše z vás je skryté, proto se můžete projevit.*“ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Vyd.1 Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. s. 235

Přestože tedy mé soukromé zkoumání trvá dodnes a nikdy zřejmě nebude u konce, vnímám ve svém pěveckém projevu velký pokrok. Nedá se říct, že by ze mě byla suverénní zpěvačka, ale vím, jak zní můj plný hlas, a vím, jak se k němu dostat. Mám určitý „soubor“ cvičení a představ, vím, jak potřebuji zapojit tělo, aby můj hlas byl doslova vtělený, sdělný.¹⁰

Pro mou práci to byly zásadní zkušenosti. Když pracuji jako korepetitor, musím počítat s konkrétními herci, s jejich individuálními hlasovými schopnostmi. Někdy je učím zpívat mnou zhudebněné texty, melodie, nebo i celé písně. Je potřeba, abych nejprve sama zazpívala, jak si představuji, že by to mělo znít. Můžu popsat a vysvětlit, jakou tam má hudba funkci, co vyjadřuje, co by mohla připomínat, ale pokud jsem schopná to sama předvést, je to daleko lepší. Rozvoj mého vlastního hlasového projevu je tedy pro to, co dělám, klíčový.

2. Píseň vytváří společenství

Když se sejdeme s celou širokou rodinou (je to momentálně pětadvacet lidí), máme určitý, téměř neměnný repertoár. Hudební dramaturgie těch setkání je povětšinou spontánní a děje se tak, jak to koho napadne. Přesto se podivuhodně ty stejné písně vždy objeví. Ať už je někdo zpívá rád, jiný je rád poslouchá, někdo si vzpomene „*jak to je, jak vona tam jde na ten zámeček a vojáčka milovala?*“. V těch chvílích se odehrává něco, co nám může připadat samozřejmé. Lidé se sejdou a zpívají písně, které mají rádi. Nově příchozí se časem zapojí a ten, kdo odejde, „své písně“ odnese, nebo jsou třeba v souvislosti s ním zpívány jako jakési memento, „*tu měl rád děda*“.

Společné zpívání je situace, kterou asi každý někdy zažil, ať už „se zpívá“ doma, v hospodě, v kostele, u ohně, nebo kdekoli jinde. V téhle běžné zkušenosti se ale skrývá věc, která je z mého pohledu podstatná. Ti, kteří zpívají, totiž vytvářejí určité společenství. Proto „se“ zpívá. Člověk, který by se sám třeba neodvážil, se může připojit a stát se součástí skupiny. Svým hlasem se spolupodílíme na určité chvíli. Znamená to „pouze“ to, že v daný moment (může to být jen po dobu krátkého popěvku) jsme v daném místě *spolu*.

¹⁰ Komplexnější postupy a cvičení např. Hlas individuality, Op.cit., RAISOVÁ, Michaela: Výchova k hlasu: Synergie přístupů (Diplomová práce) Akademie múzických umění v Praze, 2015

Když nedávno zemřela moje spolužačka z gymplu, nevěděla jsem, co dělat. Jak se s tou situací smířit? Před pár týdny jsme se potkaly na výletě a teď tu najednou nebyla. I když vím, že naše životy můžou skončit kdykoliv, nečekaně, na tohle asi není člověk nikdy dost připravený. Ester, Matouš a já jsme jeli vlakem, Matouš spal v šátku. Ester mi nabídla jablko. Mlčely jsme. Všímám si, jak už máme vrásky kolem očí, svatby, děti, rozvod, teď pohřeb. Maloměstský katolický kostel. Farář, který sloužil zádušní mši, zesnulou před nedávnem oddával. Nepochopitelné. Nebylo místa k hnutí, kostel byl nacpaný až ke dveřím. Květiny jenom bílé, tak by si to prý přála. Mše, pozdravení pokoje. Zpívají se písně, které neznám. I tak mám pocit, že se můžu připojit. Cítím se tak víc součástí. Jako bychom mohli touhle účastí vyjádřit účast duševní a citovou, kterou by v téhle chvíli nebyl nikdo ani schopen vyslovit. Co říct?

Jako bych teprve tehdy, kdy jsem začala vnímat své tělo (zpívání, podání ruky-pozdravení pokoje), pocítila, že jsem tam s ostatními, že jsme tam společně a společně se *účastníme*, vyjadřujeme pozůstalým svou *účasť* na rozloučení. Byl to obřad, od kterého jsem smíření vůbec nečekala, a přesto mi ho přinesl.

To, že společné zpívání vytváří společenství, jsem výrazně vnímala ještě před tím, než jsem začala pracovat jako hudebník u divadla. Samo o sobě je to téma poměrně široké. Mohlo by zahrnovat například veškeré obřadní, rituální zpěvy (ať už církevní, nebo jiného charakteru), podstatnou část folklóru, nebo třeba fenomén zpívání hymny, zpívání při politických událostech, na fotbalových zápasech, zpívání při svátečních příležitostech, ale i hospodské sešlosti, „čundry“ atd. Já se mu budu věnovat pouze v rámci své divadelní tvorby.

3. Ponoření do hudby, bytí v přítomnosti

Okamžiky, kdy jsem v rámci svého domácího hraní a zpívání přecházela od jednoho nástroje k druhému, mi daly vždy mnoho vnitřní energie. Ačkoliv jsem pak byla třeba fyzicky unavená, nepotřebovala jsem jíst, pít,... Natolik jsem se ponořila do hudby, že mi všechno ostatní připadalo jenom rušivé.

Nejvlastnějším nástrojem mi byly housle. Když jsem překonala množství stupnic, etud a přednesových skladeb, začala jsem improvizovat. Po nějaké době,

kdy prsty i ruce hrají tak, jak já chci, se princip obrátí. Nehraju já, hraje „to samo“. V těch chvílích začíná převažovat tělo nad rozumem. Přestanu přemýšlet nad tím, co hraju, nechám prsty, aby hrály. Hlavou už to nekontroluji, jenom jako bych přihlížela. Jako bych zároveň sledovala, co se děje. Jako bych to neřídila, ale byla u toho přítomna svým vědomím. Je to stav, který by se dal přirovnat k meditaci. Zejména v tom smyslu, že se soustředím na jednu věc a všechno ostatní v tu chvíli „zmizí“ z obzoru mého vědomí. Nemyslím na nic jiného a v tu chvíli tedy nic jiného pro mě, subjektivně, neexistuje.

Tohle ponoření, uvolněné soustředění, *flow*, jsem později poznala například i na workshopu Farmy v jeskyni „*Muzikalita v divadle a scéničnost v hudbě*“¹¹. Režisér Viliam Dočolomanský nás u fyzických cvičení nabádal, abychom nepřemýšleli, „ztratili hlavu“ (*loose your head*), abychom sami sebe překvapovali. Domnívám se, že to bylo kvůli přesvědčení, že náš intelekt nám při tréninku nepomáhá. Šlo o transcendenci nikoliv mystickou, ale naši osobní, překročení sebe sama, svého obvyklého projevu. Pochopitelně se to nedá aplikovat všeobecně. Poukazuji jen na to, že jsem zažila podobný druh intenzivního soustředění, když jsem zkoušela fyzická (i hlasová) cvičení na tomto workshopu, podobně jako u svého „domácího zkoušení“.

Tohle ponoření souvisí se soustředěním, jak už jsem o něm psala u zpěvu. Je to schopnost být v přítomnosti. Možná, že je to základní pro celou oblast umění a právě proto je leckdy spojována právě s meditací. Může to znít jednoduše, ale stačí si to vyzkoušet (například právě teď, v tuto chvíli). Nemyslet najednou na to, že *možná nestihnu o pauze zajít tam a tam a tak se asi zpozdím na hodinu, hele, mám díru na ponožce, venku je tak krásně, to bychom mohly jít s holkama ven, teď se mi to nepovedlo, atd. atd.* Nechat odpočívat hlavu s jejími analytickými schopnostmi, nemyslet na to, co bylo nebo bude, být plně svým vědomím a tělem tady a teď. V rámci výuky na DAMU jsem absolvovala hodiny u Moniky Rebcové (*Kontaktní improvizace*) a Jiřího Lössla (*Tělo v pohybu*)¹². Tyto lekce byly rozdílné svým obsahem, ale v tomto smyslu byly jakýmsi dalším potvrzením.

Když sedím u klavíru a potřebuji vytvořit melodii k textu nebo jakoukoliv jinou hudbu, když si potřebuji si představovat, jak herci říkají text a do toho zní konkrétní

¹¹ Workshop *Muzikalita v divadle a scéničnost v hudbě* mezinárodního divadelního souboru Farma v jeskyni se konal 17.-21.12.2011 v Alfredu ve dvoře.

¹² Absolvovala jsem dva semestry předmětu *Tělo v pohybu* 5,6 v akademickém roce 2014/2015 a dva semestry *Kontaktní improvizace* 1,2 v akademickém roce 2012/2013.

motiv, nebo když si potřebuji zkoušet zpívání, vyžaduje to plné soustředění. Je to tedy pro mě taková vnitřní podmínka, nastavení pro práci.

4. Veřejná samota

Kromě bytí v přítomnosti je pro mě ještě podstatná jedna „podmínka“, která by se dala popsat jako *veřejná samota*.¹³ Zjednodušeně je to situace, kdy vím, že mě někdo pozoruje (v mém případě spíše slyší), ale jednám (zkouším si), jako bych tam byla sama.

Pokud začínám pracovat na nové inscenaci a mám před sebou třeba jen scénář, potřebuji být otevřená podnětům. Hraju si, volně si zkouším a improvizuji s představou situací, které jsou součástí budoucí inscenace. Zachytávám momenty, které mě nějak zaujmou. Vytvářím si audio nahrávky, zapisuji do not, kupím materiál. Pro tohle volné zkoušení si tedy vytvářím „veřejnou samotu“. I když vím, že mě někdo slyší, uzavřu se do své práce, do svého soustředění, a tuhle informaci vytěsňím, zmizí.

V rámci své praxe jsem zažila mnoho situací, kdy bylo potřeba v krátké době (třeba během dvou hodin) něco vytvořit, složit. Ne vždy jsem měla k dispozici tichou, bílou, prosvětlenou divadelní zkušebnu s dřevěnou podlahou a výhledem na pražské střechy. Někdy to byla zatuchlá hospodská místnost s kulečníkem, kam odvedle zněla bujará zábava a televize. Nebo vymrzlý sál kulturního domu. Nebo kuchyň vesnické fary, kde se vše rozléhá tak, že cokoliv uvnitř zazní, všichni si to venku zpívají. Zpočátku to nebylo pro mě samozřejmé, soustředit se v takto specifických prostředích „jako bych byla sama na světě“, ale postupně jsem se v tomto ohledu vytrénovala.

Další hudební práce už má odlišný charakter a má zase své náležitosti. Nakupený materiál třídím a rozpracovávám, konzultuji s režisérem, tvaruji do konkrétní podoby: motivu, písničky, melodie, nálady. Tam už naopak onen (v předchozí fázi nechtěný) intelekt potřebuji. Píseň i melodie mají svoji hudební formu, jejíž opracovávání už z mé zkušenosti nemá tolik co do činění s tvůrčím vytržením, ale s hudebním řemeslem.

¹³ Podle Stanislavského je to práce s pozorností. Do veřejné samoty se můžeme uchýlit a oddělit se od diváka „malým okruhem pozorností“. Srov. *Stanislavského metoda herecké práce*, Zprac. Radovan Lukavský, Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1978, Str. 33

Druhá část

1. Divadlo KočéBR

Abych se mohla rozepsat o své hudební práci v rámci divadla KočéBR, jenž zastřešuje všechny inscenace, o kterých budu psát, je potřeba říci něco o divadle samotném.

„KočéBR je volné sdružení divadelníků, jež spojují následující zájmy: divadlo, které se věnuje lokální paměti, oživuje ji a vyzdvihuje z ní témata významná pro danou komunitu, před níž jsou ztvárněna v podobě divadelních inscenací, happeningů či performancí (zejména Velkolhotecký projekt), a divadlo, které své inscenace uvádí v oblastech okrajových a nedotčených tradiční divadelní kulturou (projekt KočéBRování). Vedle témat spjatých s danou komunitou je pro KočéBR rovněž směrodatné vnímání divadla jako ojedinělé události či svátku, který se nemusí opakovat. Blízká je KočéBRu poetika pouličního divadla a site specific, typický je rovněž blízký vztah k lidovým písním a tradicím a jejich využití v jednotlivých inscenacích (záleží vždy na místě uvedení). Toto divadelní nazírání a osoba režiséra a zakladatele KočéBRu Vítězslava Větrovce jsou patrně ty nejcharakterističtější znaky, kterými lze divadlo KočéBR definovat.“¹⁴

Z mého pohledu je ještě důležité podotknout, že divadlo pracuje formou projektů. Nemá tedy svůj stálý prostor, pravidelné zkoušky ani trvalý herecký soubor, ačkoliv by se dalo mluvit o určitém jádru herců, kteří s divadlem pracují opakovaně, či dokonce pravidelně. Všechny inscenace, o kterých budu psát, mají společné to, že se odehrávají pod širým nebem.

2. Velkolhotecký projekt

Velká Lhota je malá obec na Dačicku, nedaleko Telče, v okrese Jindřichův Hradec. Bydlí tam cca 160 obyvatel, stojí tam dva evangelické kostely¹⁵ a hospoda, která

¹⁴ <http://kocebr.webnode.cz/>

¹⁵ Komplikovaná situace vznikla po vydání Tolerančního patentu v r. 1781. Téměř výhradně evangelická vesnice, hlásící se (skrytě, kvůli pronásledování evangelíků, které se citelně dotklo i právě

bývala školou. Dále se tam nachází školka a škola a pak už jen obytné domy a chalupy.

Projekt tohoto komunitního divadla vznikl z iniciativy Josefa Kovalčuka na JAMU v roce 2008 a manželů Čudlých, sbormistrů, kteří ve Velké Lhotě žijí. Vítězslav Větrovec režíroval s výjimkou roku 2009 všechny „lhotecké“ inscenace. Tedy ty, které se tematicky vázaly přímo k místním tradicím, historii či živé paměti.

Inicioval později i zapojení zahraničních studentů (toho času účastníků programu Erasmus na DiFa JAMU), které vyústilo v mezinárodní divadelně-antropologický festival *Velkolhotecké divadelní rejžování*¹⁶. Paradox velikosti (nebo spíše malosti) obce a takovéto akce je možná pochopitelnější, když si představíme, že od začátku (jak jsem měla možnost divadlo ve Lhotě zažít já, od roku 2010) berou místní obyvatelé divadlo „za své“. Ať už se to manifestuje tím, že „tety“ napekly koláče a připravily pohoštění, když se inscenovala *Velkolhotecká svatba*, nebo tím, že nás všichni štědře hostili, když jsme za nimi jezdili dělat rozhovory k připravované inscenaci o *Frantovi Macků*, místním rodákovi. Nebo když nám pan Brychta, místní tesař, vyrobil dřevěný kříž k *Pašijím* a dřevěné pódium pro *Hoří, má lhotecká panenka*.

Oni sami hrají významnou roli v celkové dramaturgii. Vědí, že všechny inscenace vznikají jenom pro ně. Hrají se jednou, premiéra je zároveň derniérou, což jim přidává na svátečnosti.

S postupem času tedy čím dál víc víme, pro koho hrajeme, a místní vědí, kdo jim hraje. Proto každý festival zahajuje tzv. *Otvírák (Opening Ceremony)*, kde se noví herci, kteří jsou ve Lhotě poprvé, představují místním. Něco o sobě něco povypráví, něco zazpívají, zatančí, uvaří...každý dle svého gusta. Není už dávno třeba obávat

obyvatel Velké Lhoty a okolí) k odkazu české reformace (husitství a jednotě bratrské), se nemohla přihlásit ke svému vyznání (věřící mohli volit mezi luterskou a reformovanou církví). Umělé rozdělení na věřící luterského (augsburského) a reformovaného (helvétského) vyznání, kteří se v modlitebně střídali, vedlo ke stavbě druhého kostela. V jedné malé obci tedy postupně vznikly dva kostely (k původní modlitebně mohly časem přibýt i věž a zvony) a dvě fary. V roce 1918 došlo ke spojení obou skupin pod Českobratrskou církev evangelickou, která je v současné době vlastníkem obou kostelů. Pár metrů od sebe přes silnici tedy stojí důkaz zvláštního historického vývoje. V současnosti do kostela chodí pravidelně jen asi 5-6 lidí. Do obce dojíždí farář ze sousedního sboru v Horních Dubenkách, bohoslužby se konají každou sudou neděli a o svátcích v „dolním“ kostele. Tzv. „horní“ kostel se stal místem pro kulturní setkávání, zejména u příležitosti koncertů sboru Festivia Chorus a jeho hostů. Oba kostely jsou součástí památkově chráněného evangelického tolerančního areálu.

Zdroj: <http://velka-lhota.dacicko.cz/fs/index.html>

¹⁶ Název souvisí s přezdívkou, kterou režisér, „rejža“, od místních, „Lhoťáků“, jak si sami říkají, dostal.

se, jestli nebudeme za „měšťáky“, kteří vozí osvětu do zapadlé vsi. Důvěru a sepětí snad dokazuje i to, že v posledním roce se několik místních obyvatel stalo významnou součástí hereckého souboru. Místní děti se podílely na inscenacích *Na kdyby se hraje* (režie Jakub Šebesta) a *Pilna Mara Istabina* (v překladu Dům bohyně Mary; režie Maria Smreková). Pro představení *Hoří, má lhotecká panenka* se skuteční dobrovolní hasiči si zahráli „Formanovy“ hasiče ze slavného filmu.

Vždy, když se představení podaří, vznikne tím zároveň závazek pro nadcházející rok. Pokaždé je to pro nás velká výzva, protože chceme udržovat určitou úroveň, a přitom posunout celý projekt k něčemu novému, abychom v tvorbě neustrnuli.

2.1 Velkolhotecké pašije

aneb

Divadelní ztvárnění pašijového příběhu, jak na Květnou neděli a na Velký pátek v evangelické církvi augšpurského vyznání ve Velké Lhotě čten a zpíván byl

2.1.1 Pašije v kontextu Velkolhoteckého projektu

Velkolhotecké pašije jsme uváděli jako čtvrtou inscenaci studentů DiFa JAMU a divadla KočéBR. Pro mě to byla první inscenace, kterou jsem hudebně zajišťovala sama.

Hráli jsme („tradičně“) poslední sobotu v červnu. Mimo jiné i to bylo jasným znamením, že se bude jednat o divadlo, nikoliv o náboženský rituál. S impulsem k uvedení takové inscenace jako dalšího velkolhoteckého divadla přišla tehdejší farářka. Přesto bylo zřejmé, že režírovat bude režisér a hrát studenti-divadelníci. Zdůrazňuji to proto, abych vysvětlila podstatný rozdíl v našem pojetí a např. pojetí hraní pašijového příběhu ve Žďáru nad Sázavou, kde vystupuje cca 150 místních farníků pro své „sousedy“. Iniciátorem tam byl rovněž místní farář, který se nechal

inspirovat tradicí Živého Betléma¹⁷ a chtěl podobnou tradici vytvořit i v rámci Velikonočních svátků. Tvůrci se k této akci vztahují takto:

„Žďárská pašijová hra ‚Co se stalo s Ježíšem‘ není divadlem, ale evangelizací a hlavně božím dílem, kde jednotliví účastníci jsou pouze služebníky, kteří prožívají svůj příběh s Kristem, který je uprostřed nich. (...) Hlavním důvodem konání této akce je tedy připomenout pašijový příběh divákům, neméně či možná ještě důležitější je ovšem i aspekt prožití události i ze strany samotných aktérů, tj. příslušníků místní fary, pro něž účast v této hře zvyšuje intenzitu prožitku nejvýznamnějšího křesťanského svátku. Proto je důležité, že není žďárská velikonoční hra ztvárňována najatými profesionálními herci.“¹⁸

Pro účastníky žďárských pašijí je tedy podstatný vlastní prožitek, vlastní účast na příběhu. V naší inscenaci je to právě naopak. Záleží nám samozřejmě na „účinu“ na diváky, ale naše scénická událost je jasně pojmenovaná a rozpoznatelná jako divadlo. To souvisí i s pojetím hudby. V tomto kontextu totiž není třeba obávat se, že v rámci hudby poruším nějaký závazný kánon písní či liturgie.

2.1.2 K záměru¹⁹

Celá inscenace byla pojata jako antiiluzivní divadlo. Pašijový příběh jsme představovali v osmi lidech. Kromě Vypravěče, který fungoval jako principál, postavy Smrti a postavy Ježíše, hráli všichni ostatní herci více postav. Tyto změny byly zprostředkovány jednoduchou prací se znakem (kostým, charakterizace postavy jednáním). Herci byli výrazně nalíčení a ztvárněné postavy často pojaty s groteskní nadsázkou. To platilo pro všechny s výjimkou postavy Ježíše, který byl jako jediný hraný „civilněji“. Součástí režijního záměru bylo ukázat Ježíše jako člověka pochybujícího, osamocené, nepochopeného svými blízkými. Tento kontrast mezi ním a ostatními postavami byl zdůrazněn i hudbou.

V rámci instrumentální hudby (hra na akordeon) jsem pracovala s motivy (jako „označení“ situace nebo postavy, hudební propojení, gradace), s takzvanými

¹⁷ Tedy hraní příběhu o narození Ježíše Krista povětšinou místními farníky pro místní komunitu.

¹⁸ <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/884-O-umuceni-a-slavnem-vzkriseni-Pana-a-Spasitele-naseho-Jezise-Krista-na-sidlisti-pod-Zelenou-Horou>

¹⁹ Podrobná analýza inscenace viz <http://www.jamu.cz/documents/difa/akademicke-studie/vitezslav-vetrovec-05-08-2013.pdf>

„podkresy“ (hudba, která zní „pod“ scénou - dokresluje atmosféru, nebo jí může dodat určitý nadhled, ironii, nečekané vyznění), s předěly mezi scénami (v rámci pouličního divadla nešlo ani tak o přestavbu jeviště, jako spíš pocitové oddělení, spjaté s hereckou akcí) a také s hudbou v podobě zvuků, které zvýrazňují určitý krátký moment a rytmičnost celku.

Zpívaných pasáží bylo v inscenaci několik. Důležitou roli hrál sbor, který určité momenty komentoval zhudebněnými částmi scénáře.

2.1.3 Zkoušení, prolínání rolí

Zpočátku byla pro mě role hudebnice, herečky a skladatelky-korepetitorky poměrně náročná. Trvalo mi několik inscenací, než jsem se s ní sžila. Ačkoliv většina skladatelské práce probíhala v tomto případě předem (tedy ještě před týdenním zkoušením ve Lhotě), stejně se role v průběhu zkoušení prolínají. Potřebuji v průběhu zkoušek zaznamenávat všechny změny a úpravy, abych je mohla po zkoušce zpracovat (ať už je to třeba transpozice písně, vytvoření nějakého nového motivu atd.).

V průběhu skládání a zkoušení jsem zvažovala, jestli určitá jednoduchost (například k pocitu smutku střídát jen dva mollové akordy) není diletantská. Jestli bych neměla vytvořit něco sofistikovanejšího, rafinovanějšího. S odstupem si myslím, že by to mohlo konkrétně tomuto místu naopak uškodit. Není žádoucí na hudbu „v podkresu“ upozorňovat. Myslím, že když divák ani neví, že tam byla, není to v tomto smyslu vůbec špatně. Když hraju instrumentální motiv „pod“ scénou, je mým úkolem podpořit její emocionální sdělení.

Jiné to je ve chvíli, kdy jde o konkrétní motiv, který má pojmenovat situaci, nebo píseň, která nese své vlastní sdělení. Tam je hudbě věnovaná větší pozornost, ale ani tam není přímá spojitost s rafinovaností. To, co je po hudební stránce složité, originální, nápadné (v Pašijích bych takhle mluvila o instrumentálním motivu Smrti, který byl použit ve scénách, kdy je Ježíš zrazen Petrem, kdy je bičován, kdy se hraje o jeho roucho), je opět nutné zvažovat v kontextu celé inscenace.

2.1.4 Vyvolávání s instrumentálním doprovodem

Úvodní motiv, který se objevil i na konci představení a tím jej celé rámoval, doprovázel „vyvolávání“ sboru a posléze Vypravěče.

*Sbor: Sem, sem k poslouchání, pobožní křesťani.
Sem, sem poběhněte a muže poslechněte
horlícího pro Ježíše Spasitele mého
v rozjímání muk, bolesti, křivd a všeho zlého.*

*Vypravěč: Pochválen buď pán Ježíš Kristus.
V nejhlubší pokoře a poníženosti
žádám se vší uctivostí
všech přítomných, jež sem přišli,
nelíbějí nás valchovat,
když nás poznají chybovat.
Představíme vám zrcadlo,
v němž to krvavé divadlo
bude vám vyobrazené.
Ach, pohlédni do něj pilně!
Spatříš smutnou tragédii
zde na této komedii.
Jeho nevinné trýznění
chceme vám figurovat nyní.
Jestliže v čem pochybíme,
vy nám to za zlé nemějte,
neděláme to pro naši chválu,
ale pro čest Boha a jeho věčnou slávu,
jen vás žádám, byste víc duchem rozjímali,
než my můžem figurovat, bídni.
Za dovolení žádáme,
ve jménu Páně již začínáme.²⁰*

²⁰ Všechny následující úryvky psané kurzívou včetně tohoto, jsou vyřaty ze scénáře k inscenaci *Velkolhotecké pašije aneb...* (pozn.aut.)

Motiv byl veselý, rychlý, jakoby jarmareční nebo cirkusový. Podporoval situaci svolávání, představování, ve smyslu: „Dámy a pánové, poslechněte, co vám nyní budeme hrát.“ Sbor i Vypravěč se zde obrací přímo na diváky, oslovují je. Bylo tedy od začátku zřejmé, že se nebudeme snažit příběh zpřítomnit, ale spíše ukázat. Bude hraný, ale s určitým odstupem.

2.1.5 Zpěv jako lyrické zastavení

Sbor na několika místech zpíval zhudebněné texty (z mého pohledu se nejedná o písně, protože nemají písňovou stavbu), které se obracejí „dovnitř“ příběhu. Vyjadřují určitý postoj těch, kdo zpívají (resp. postav, které představují), situaci ale nijak neposouvají. Ačkoliv „sloky“ na sebe ve scénáři nenavazovaly, zpívaly se na stejnou melodii. Tohle zpomalení umožňovalo (i svým apelujícím *Podívejte se na něho*) „vytržení“ z toku děje, spočinutí, ztišení.

Sbor: *Podívejte se na něho
krále a chotě milého,
jak jest pěkně připravený
jak korunou ozdobený.*

Melodie byla táhlá, jako by byla rozprostřená. Rozložený durový kvintakord se přes kvartu a sekundu vracel zpět, resp. končil na tercii. V druhé části byl rozveden o druhý hlas, vrchní tercii. Tím se melodie ještě více „otevřela“. Akordy byly pouze „položené“, nijak melodii nerytmizovaly. Nejprve to byl jen durový tónický akord, posléze ještě mollový akord na šestém stupni (*jak jest pěkně připravený*) a vraceli jsme se zpět do tóniky.

*Krvavý pot z tváře kape,
záhonky z kropuje,
smrti ouzkosti veliké
tak tě zarmucuje.
Duch tvůj jest hotový,
ale tělo zemdlelé
smrti se strachuje.*

Celý text na jednom tónu. I takový zpěv je rozdílný oproti mluvě. Kdybychom např. tento úryvek měli říct jako repliku, je už v rámci divadelní konvence potřebné uvést ho nějakým způsobem do situace. I kdyby byl přednášen jako báseň svého druhu, obávám se, že by na otevřeném prostranství a s jemu odpovídající hlasitostí těžko mohl vyznít lyricky. Zároveň jakmile začneme zpívat, už jsme automaticky zainteresováni emočně. Zpěv bez emoce není prakticky ani možný.²¹ Pak samozřejmě záleží na tom, jak (a pokud vůbec) ho doprovodíme. Tady jsem zvolila asi nejprostší, čistý „smutný“ doprovod, dva mollové akordy v dominantním postavení, které se střídají po čtyřech pomalých dobách.

Ještě než začal sbor zpívat, předcházela tento doprovod jako „podkres“ Ježíšovu promluvu:

Učedníci moji, nemohli jste jedné hodiny bdít se mnou? Ó lidská naděje, jak jsi falešná. Ó lidská pomoci, jak jsi mdlá. Tohoť jsem se nenadál, že mě moji nejlepší přátelé opustí.

Tímhle způsobem jsme „provazovali“ jak akce v rámci jedné situace, tak i jednotlivé části inscenace. Stejný hudební motiv se pak objevil po tom, co žoldnéři hrají o Ježíšovo roucho („*Odpusť jim, neboť oni nevědí, co činí.*“).

*Sbor: Přesmutné divadlo, Ježíši rozmilý,
již jsou tvoje šaty tobě rozdělili
nepřátelé, ukrutní katané.
Přistup Matko Páně, podívej se na ně.*

2.1.6 Zpěv sboru jako komentář

V následujících dvou případech (*Jidášova smrt a Pilát*) sbor komentuje, nebo přímo popisuje děj. Nejsou to repliky, které by náležely určité postavě, takže by ještě mohly připadnout Vypravěči. Ten ale zůstal v našem pojetí nestranným. Komentáře tedy působily jako „hlas davu“ (buť ho zastupovalo pět i méně herců).

*Sbor: Kdo by se byl nadál toho,
že v tom člověku tak mnoho*

²¹ „Zcela bez citového podnětu nelze žádnou specificky pěveckou zvukovou kvalitu vytvořit.“ HUSLER, F., RODDOVÁ-MARLINGOVÁ, Y. Zpěv. Ostrava: F-PRINT 1995, s.17

*šibalství je jistě skryto?
Věřil v ďábla víc než v Mistra
a to byla chyba jistá.
Zlou práci dokonal sice,
támhle visí na osice!*

V melodii se rychle „přeskakovalo“ z kvarty na primu, jako kdyby u zpěvu někdo poskakoval, nebo si přehazoval horký brambor. Celý motiv se zpíval jako kánon, takže i v malém počtu zpěváků jsme vytvořili dojem lidí, kteří pokřikují, hádají se, někoho pomlouvají.

V akordech se střídaly durová a mollová tónina. Sekaný, staccatový rytmus ještě jako by podporoval „jízlivost“ davu. Komentář je tady dovysvětlením děje. Po každé větě ještě následoval krátký vytleskávaný motiv, který doplňoval frázi do taktu. Po první větě zbývaly dvě doby, po další čtyři, a konec poslední věty (...*támhle visí na osice!*) ještě herci dvakrát zopakovali (jednou jako zpívaný motiv, podruhé jako výkřik), čímž frázi doplnili do celku. S tímto výkřikem byl ze stromu spuštěn oběšenec (hadrový panák, který představoval Jidáše). Bylo to tedy zároveň ukončení celé jedné situace. Herec, který Jidáše hrál v předchozích situacích, si svlékl halenu, která byla znakem pro postavu, „zrušil“ v té chvíli gesta a pohyby, které jí náležely, a dál pokračoval jako součást sboru.

*Sbor: Již vedou Ježíše k soudci Pilátovi,
ještě na něj více žalovat se strojí,
by římskému vladaři byl k odsouzení vydán,
ach, v svém lidu jakou křivdou trpí nebeský Pán.*

Tento komentář sbor zpíval jako variaci na předchozí. Rytmus jednotlivých veršů mě vedl k rozčlenění celé repliky na dvě části. První byla zpívána na tři doby (*Již vedou/Ježíše/k soudci Pi/látovi/ještě na/něj více/žalovat se /strojí*). Ačkoliv rozdělení vprostřed slov není ideální (a důraz, tedy první doba, by měla být na předložku), přišel mi v tomhle případě tříčtvrťový rytmus jako nejvhodnější. Doprovod kopíroval akordy z předchozí sborové repliky. Druhá část byla zpívána v čtyřčtvrťovém rytmu s důrazem na druhou a čtvrtou dobu (*by římskému/vladaři byl/k odsouzení/vydán/ach, v svém lidu/jakou křivdou/trpí nebeský Pán*). Konec fráze byl

v tempu rozvolněný, abychom nezdůrazňovali rytmickou nesrovnalost. V doprovodu se po taktu střídaly dva mollové akordy na tónice a dominantě.

2.1.7 Písnička=situace

Velice odlišný charakter měl úryvek zpívaný u Křížové cesty. Herec Tomáš David (Ježíš) nesl velký dřevěný kříž ze středu hracího prostoru směrem k malému vyvýšení u hospody, kde byl Ježíš symbolicky ukřižován. Jednotlivá zastavení Křížové cesty byla slovně uváděná ostatními herci, tj. sborem, davem. Tento průvod byl doprovázen zpěvem, tancem a smíchem. Je to posměšná píseň, jízlivá, nehezká. Smrt tančuje v průvodu a v této chvíli nad Ježíšem „vyhrává“, raduje se. Jednotlivá zastavení byla propojena touto písní, která svým opakováním nesnesitelněji gradovala a umocňovala Ježíšovo osamocení.

*Sbor: Již jest ortel vydán,
již na smrt musí Pán.
Musí s křížem z města,
ó, bolestivá cesta.
Odsouzený Ježíši,
můj dobrý Ježíši.*

Melodie je rychlá, skočná, výrazně rytmická (zčásti v tečkovaném rytmu, s důrazem na druhou dobu ve dvoučtvrtovém taktu). Hraje se v mollové tónině a zvýšená kvarta v melodii ještě zvýrazňuje její zlověstnost. Nejenže se opakovala celá píseň, ale některé části (*ó bolestivá cesta/odsouzený Ježíši/můj dobrý Ježíši*) se zpívaly opět v kánonu, tedy jako by se počet lidí násobil. Samotný text tak vyzněl pohrdavě, ironicky.

2.1.8 Hra na akordeon jako výrazový prostředek

V představení jsem hrála postavu Smrti. Na začátku (ještě před příchodem ostatních herců) jsem seděla s akordeonem na střeše domu pana Lojky, v těsné blízkosti našeho centrálního „jeviště“. Prostřednictvím akordeonu jsem se i jako

postava vyjadřovala k dění. Vítězství Smrti nad Ježíšem ve chvíli, kdy jde Křížovou cestou na Golgotu (v našem případě „plácek“ u hospody) bylo jakýmsi vyvrcholením její role. Protože jsme děj od Ježíšovy smrti překlenuli promluvou Vypravěče až ke scéně Tří Marií, nedohrávali jsme už další „zvrát“, tedy naopak vítězství Ježíše nad Smrtí. Inscenace tady samozřejmě nekončila, ale zvolili jsme jiný způsob vyprávění.

Hlavní prostor pro rozehrání postavy Smrti byl tedy v předchozích situacích. Ať už jsem zvýrazňovala dílčí momenty v situacích různými zvuky a drobnými motivy, nebo jsem hrála větší hudební „plochy“, vždy jsem musela myslet na výraz, který by odpovídal postoji Smrti.

Instrumentálním motivem jsem sjednotila situace, kdy je Kristus potřikrát zrazen Petrem, kdy zaznívá rozsudek nad Ježíšem, kdy je bičován, a posléze ve chvíli, kdy se hraje o Ježíšovo roucho. Byla to velmi výrazná, rychlá, bizarní, temná, zlověstná hudba, která postavě Smrti v našem pojetí odpovídala. V mollové melodii bylo mnoho vložených disonantních tónů, rychle přeskakující rytmy (3/4, 2/4, 4/4) podporovaly dojem zmatku, ne-řádu. V průběhu inscenace jsem využívala i její části (třeba jeden takt) pro „pojmenování“ situace. Jako bych tím motivem usvědčovala, upozorňovala diváky: „Podívejte, taky ho zradil!“ Motiv v průběhu inscenace gradoval dynamicky. Možnosti akordeonu jsou v tomto směru poněkud omezené, ale rozdíl byl (i v rámci hraní na otevřeném prostoru) slyšet dobře.

2.1.9 Iesu

Situace Ježíšova umírání byla doprovázena drobnou písní, kterou jsem napsala. Měla jsem dojem, že ve scénáři něco chybí. Nějaké vyjádření soucitu, lítosti. Chtěla jsem tenhle moment podtrhnout, zároveň to s emocemi „nepřehnat“, aby nesklouznul do patosu, ale zůstal vážný, čistý, kontemplativní.

Napsala jsem tedy krátký text, který jsem zpívala sólově za doprovodu jednotlivých tónů akordeonu.

*Iesu Christus mortuus est,
caelum clamans,
inanis est anima mea,*

*lesu, lesu!*²²

Každý verš měl svůj takt, shodný počáteční tón a jednotónový doprovod, který začínal na stejném tónu jako melodie, a s každým taktem klesal po tónu až k do dominanty v předposledním *lesu*. Tenhle primitivní postup v basu (melodie začíná v g moll od tónu g, bas postupuje po taktu g-f-es-d-g) ale skutečně vyjadřuje ten sestup, propadání se. Dominanta k prvnímu *lesu* vyznívá až fatálně, druhé *lesu* končí harmonicky zákonitě v tónice.

Každý verš byl vyklenutý melodií jako jednotlivý oblouk, takže i přes rytmickou nekompatibilitu tvořily celek. Závěrečná *lesu, lesu* byla položená na dlouhých tónech (prima, kvinta) jako zvolání.

2.1.10 Ticho a jeho prolomení

Následující situace (Tři Marie, Magdalena rozpoznává v zahradníkovi Ježíše, který vstal z mrtvých) jsme ponechali v tichu. Tím vznikla velice odlišná atmosféra. Něco skončilo a to, co následovalo, jako by bylo z jiného světa. Příběh jsme „opustili“ ve chvíli, kdy Magdalena rozpozná Ježíše, padne mu k nohám a pak s replikou „*Viděla jsem Pána a tyto věci mi pověděl...*“ odbíhá pryč.

V tento moment pokračoval Vypravěč:

*Vypravěč: A kdyby nám čas postačoval,
ještě mnoho bych povídal.
Ale čas je opožděný,
musíme tak nechat nyní.
Co kde nám v tom chybělo,
prosíme, by bylo odpuštěno.
A já vám teď všem přeji,
by to sloužilo ke spasení.*

²² *Ježíš Kristus zemřel,
obloha pláče,
prázdna je moje duše
lesu, lesu!*
Volný latinský překlad, TK.

Sbor: Věřmež v Ducha svatého, církev svatou, chrám jeho, všech hříchův odpuštění dle Kristova zasloužení. Jehož všickni vzývejme, u víře setrvejme, a lásku pravou mějme: tak slávy věčné čekejme. Bud' z toho Pán Bůh pochválen, až na věky věkův. Amen.

Logicky jsme se navrátili k „vyvolávacímu“, „cirkusáckému“ motivu z úvodu představení. Určitou zatěžkanost posledních replik vyvažovala v závěru inscenace právě hudba. Uvedla nás zpátky tam, kde jsme začínali, k Vypravěči, k herecké „tlupě“, která přiběhla a začala hrát, k Ježíšovi, který přiběhl, a na jeviště (kulatý černý stůl) vyskočil přemetem. Pokud tedy naše „figurování“ dovolilo divákům prožít Ježíšův příběh a soucítit s ním, závěrečná hudba jim pomohla navrátit se „zpátky“.

2.1.11 Händel

Po potlesku, do „děkovačky“ jsme ještě zpívali *Bud' tobě sláva, jenž jsi z mrtvých vstal*. Hudba Georga Friedricha Händela zní pochopitelně poněkud lidověji, když ji doprovázíme na akordeon, než jak by zněla v kostele za doprovodu varhan. Přesto si myslím, že i tak přispěla ke slavnostní atmosféře a důstojnému zakončení.

Bud' tobě sláva, jenž jsi z mrtvých vstal!

Smrt již nemá práva, vítěz tys a král!

Jasný jako plamen anděl sestoupil,

odvalen je kámen, prázdný hrob tu zbyl.

Bud' tobě sláva, jenž jsi z mrtvých vstal!

Smrt již nemá práva, vítěz tys a král!

Prof. Josef Kovalčuk nám původně doporučoval vřadit do inscenace více písní z Evangelického zpěvníku, ale rozhodli jsme se zazpívat pouze tuhle a ponechat ji takto „mimo děj“. Způsob, jakým jsme s hudbou pracovali, pak vylučoval vložení písně z úplně jiného prostředí, byť jaksi původnějšího.

2.1.12 Tělovost zpívání

Když si teď vzpomenu na Pašije, nepamatuji si repliky, nebo přesné aranže. Pamatuji si skrze tělovou paměť, jak byla fyzicky náročná Křížová cesta, kdy jsem s akordeonem zpívala, vysmívala se a pobíhala kolem Ježíše v průvodu.

Pamatuji si „hrobové“ ticho a závažnost okamžiku, když jsem zpívala v situaci Ježíšova umírání, a velkou „úlevu“, citelný oddech v publiku, když jsme se navrátili do původního inscenačního rámce replikou Vypravěče.

Pamatuji si, jak přesně a citlivě zpívali herci ve scéně, kdy se Ježíš modlí v Getsemanské zahradě a mluví o svém osamocení. Byl to prostý výraz smutku, který se podařilo v tu chvíli přenést do hlasů.

Jako herečka (která navíc v této inscenaci neměla téměř žádný text) a zároveň muzikant jsem měla v sobě svůj „scénář“, který je odlišný od těch „pouze“ hereckých. Spojuji si akce a pohyb s hudbou, podobně, jako to dělají herci s textem. Vnímám představení skutečně víc sluchově, jako skladbu, která je ale „opracovaná pohybem“, fyzicky prožitá, vtělená. Kromě svých „replik“ a vstupů v rámci postavy ale udržuji vědomí celkového tempo-rytmického oblouku inscenace, jakéhosi zvukového toku, který doprovodem spoluvytvářím.

2.1.13 Herecké zpívání

Současně je potřeba myslet na to, že co „sí“ složím, to musím herce (a v neposlední řadě i sebe-zejména instrumentální skladby) naučit.

Potřebuji tedy dobře znát herecký soubor a jeho hlasové schopnosti. V tomto představení jsme pracovali se sborem. Tvořilo jej sedm lidí (všichni kromě Ježíše). Z těch sedmi jsou dva „nezpěváci“. Jeden z nich nebyl téměř vůbec schopný intonace (jeho hlas vždycky, celkem přesně, kopíroval melodii v pozoruhodných intervalových posunech, např. o kvartu níže) a druhý intonoval jen za určitých podmínek.

To mě velice zaujalo. Vždy, když jsme zpívali nějakou lidovou píseň, „cimbálovku“, intonoval přesně, zpíval jadrně, sebevědomě, jeho hlas byl krásně znělý (má i pěknou, přirozenou barvu). Když jsme zpívali cokoliv jiného (a nejen pro divadlo, ale i jakékoliv jiné písně), byl spolehlivě intonačně mimo, zpíval slabě, nejistě. Myslím, že to bylo právě tělesností a specifickým způsobem zpěvu u cimbálové muziky. Ten si osvojil, byl to pro něho přirozený projev. Písně, ke kterým se nevázal tenhle zvláštní tělový tonus, neměl „o co opřít“, kam zařadit, jak je pojmout. Proto v takových chvílích ztrácel sebedůvěru a tohle povolení (stačí si představit, co udělá s naším tělem, když si nevěříme, nejsme si jistí) způsobilo i ztrátu intonace a barvy hlasu (podobně jako když jsem já měla začít zpívat bez akordeonu).

S tím se dá samozřejmě pracovat, ale v té době jsem neměla zkušenosti z psychosomatického studia a vědomí těchto kontextů. Tušila jsem jen, že to jsou do značné míry psychické procesy, se kterými na místě nic neudělám. Dnes si na základě svého vývoje ve zpěvu myslím, že předpokladem zlepšení je kromě času zejména zájem dotyčného.

V každém případě nám ze sboru „zbylo“ pět lidí včetně mě. Když si uvědomím, že jsme leckdy zpívali dvojhlasně nebo v kánonech, během herecké akce, připadá mi to na první představení poměrně zdařilé. Možná to nebylo intonačně a lečjak dokonalé, ale fungovalo to dobře v situacích hry. To bylo pro nás podstatnější, než precizní projev, který by byl „mimo“ dění, jako oddělená, doprovodná hudební složka.

Zároveň to (viděno s odstupem) muselo být poměrně náročné na skupinové citění. Když se na sebe ladíme-v hudebním slova smyslu (abychom třeba začali od stejného tónu, ve stejném tempu, v jedné chvíli), ladíme se na sebe fyzicky. To znamená, že se musíme více vnímat jako skupina, být kompaktní. Potřebujeme o sobě vědět, i když jsme na jevišti daleko od sebe. V těsné blízkosti je tohle pěvecké „ladění“ daleko snazší právě kvůli blízkosti fyzické. Když se pak podaří tuhle skupinu (sbor) vytvořit, zvuk jako by nebyl pouhým součtem hlasů, ale něčím novým, společným. Tím pádem i emoce, která je se zpěvem spojená, se přenáší na diváky v jiné kvalitě, v pospolitosti.

2.1.4 Závěrem k Pašijím

Představení, které bylo pro režiséra Vítězslava Větrovce pomyslným završením trilogie (*Svatby na velkolhotecku*, *Velkolhotecká lípa*), bylo pro mě vlastně premiérou. Měla jsem předtím několik divadelně-hudebních zkušeností, ale tohle byl první výrazný autorský hudební vklad, za který jsem sama ručila. Nutno dodat, aniž bych si to v té době uvědomovala. Nepřemýšlela jsem o sobě jako o autorce, nebo skladatelce, což bylo snad i ku prospěchu věci. Fakt, že píseň z Křížové cesty (*Již jest ortel vydán*) mezi divadelníky zlidověla, jsem považovala za náznak potvrzení dobré práce.

Myslím, že se nám podařilo představení, které hereckou akci s hudbou organicky spojovalo. Přestože nemělo taneční choreografii, velmi často se tam objevovala výrazná rytmičnost jednání, navázaná na hudbu.

Našli jsme tady společně svůj divadelní jazyk, který opravdu komunikoval. V dalších inscenacích jsme se na něj mohli spolehnout, a zároveň jsme se cítili potřebu vydat se jiným směrem, abychom neustrnuli.

Na závěr se vrátím ke své otázce. Co se tedy mění, když začneme zpívat? V první řadě jsme automaticky zapojeni emočně a tělově. Tu emoci vyvádíme z těla hlasem a přímo ji přenášíme na diváka. Pokud písní vyjadřujeme nějaký postoj, je naše interpretace klíčová k jeho pochopení. Kdybychom například u *Již jest ortel vydán* byli příliš uvolnění, nevyznělo by Ježíšovo osamění. Zpíváním také ovlivňujeme prostorovost představení. Když jsem v roli Smrti zpívala na střeše, cítila jsem se jako vládce celého prostoru, protože jsem všechny převyšovala. Zpěvem také vytváříme podnět, na nějž diváci reagují, a tím zase vytvoří podnět pro nás. Tím vzniká společné pole napětí, kontinuální *zpětnovazební smyčka*²³. Při zpěvu *lesu*, kdy Ježíš umírá na kříži, jsem cítila, jak diváci prožívají závažnost té chvíle. To neznamená, že jejich emoci přijmu a nechám se jí unést, ale vnímám ji jako součást představení a zpěvem na ni reaguji.

²³ „Vše, co dělají aktéři, má dopad na diváky, a vše, co udělají diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky. V tomto ohledu představení probíhá a je řízeno autoreferenční a neustále proměnlivou zpětnovazební smyčkou.“ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity, Op.cit. s. 52

2.2 Franta Macků

Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval

2.2.1 K záměru²⁴

Naším původním záměrem bylo najít ve Lhotě nějaké současné téma. Příběh, konflikt, téma, o němž bychom mohli hrát, a zároveň by vycházelo nikoli z historických pramenů jako v předchozích letech, ale z živé paměti místních obyvatel. Narazili jsme však na to, že jsou lidé ve Lhotě v podstatě spokojeni, pomáhají si, mají se rádi a žádný problém, konflikt, potenciál dramatické situace, kterou jsme vyhledávali, zkrátka neprožívají.

Možná je potřeba ještě zdůraznit, že jsme si takovéhle dotazy mohli dovolit. Kromě tří předchozích inscenací se divadlo *KočéBR* vracelo do Lhoty ještě v rámci projektu *KočéBRování* s pouličními kočovnými inscenacemi. Takto pravidelná setkávání a postupné prohlubování vztahů nám umožnilo klást podobné otázky jinak než „měšťáci“, když přijedou do vsi a bez optání a respektu na někoho namíří kameru. Rozhovory jsme natáčeli s předem domluvenými Lhoťáky, kteří věděli, že sbíráme materiál na další představení. Nejednalo se tedy o žádné voyeurství nebo parazitní vztah. Ostatně podobně jsme se i my sami zpovídali na kameru a naše odpovědi byly také nakonec součástí scénáře.

Když jsme se pak vyptávali na nějaké výrazné osobnosti, které každý ve vsi znal, o nichž se toho hodně napovídalo, začali mluvit o Františkovi Macků (1924-2002). Byl mezi místními známý jako podivín. Každý, s kým jsme o něm mluvili, však zdůrazňoval, že ačkoliv ho měl kdekdo za hlupáka, „blbej nebyl“. Jako malý prý spadnul ze stolu (nebo z vozu, historiky se různí) hlavou na zem a to asi způsobilo jeho zvláštní myšlení a celkovou náuru. Dnes bychom řekli, že možná trpěl nějakou poruchou autistického spektra, kdo ví. Pamatoval si totiž výborně různá data narození a úmrtí, všechny svátky, geografické údaje. Krásně psal a rád si dával seznamovací inzeráty. Další pozoruhodné informace, historiky, fotky a vyprávění, jakož i způsob, jakým o něm místní mluvili, nás přesvědčily o tom, že naše inscenace bude právě o něm. Následovaly další početné rozhovory a rozvahy o tom, jak jeho

²⁴ Analýza inscenace včetně scénáře viz <http://www.jamu.cz/documents/difa/akademické-studie/vitezslav-vetrovec-05-08-2013.pdf>

osobnost uchopit a jakým způsobem o něm vyprávět. Režisér s dramaturgy Kateřinou Menclerovou a Josefem Kovalčukem nakonec pojali představení jako událost, moment, kdy František sestoupí z nebe. Pohrávali si s tím, co by asi řekl na to, co je ve Lhotě nového (např. další linie představení: reflexe toho, že do Lhoty jezdí divadelníci²⁵) a nechali ho v rámci postavy promlouvat k přátelům a vyjadřovat se k dění v rodné vsi.

2.2.2 Písně zaznamenané prof. Robertem Smetanou

Pro představení o Františkovi Macků, jakož i pro další „lhotecké“ inscenace, byl po hudební stránce podstatný fond lidových a zlidovělých písní, který ve 30. letech minulého století ve Lhotě a okolí sesbíral místní rodák, muzikolog a folklorista, profesor Robert Smetana. Přes 600 písní je zaznamenáno v jeho disertační práci, která nese název *O melodických idiotismech v lidovém zpěvu evangelíků velkolhoteckých*²⁶. Z tohoto fondu jsme tedy čerpali největší část hudebního materiálu.

Moje práce tedy tentokrát nespočívala toliko ve skládání scénické hudby (vznikaly doprovodné motivy, ne však v takové míře, jako např. u Pašijí), ale spíš ve výběru písní (na tom jsme spolupracovali s režisérem), v korepeticích a v samotném vystupování.

2.2.3 Píseň jako gag

V množství informací, které jsme se o Frantovi od místních dovídali, byly i dvě zmínky o hudbě. Jedna z nich tvrdila, že „když Franta zpíval, vždycky pak začalo pršet“.

²⁵ To byla další linka představení. Chtěli jsme místním poděkovat za péči a vstřícnost, kterou nám projevují vždy, když přijedeme. Dělo se tak i během „výjezdů“, kdy jsme zaznamenávali rozhovory. Jednotliví respondenti se pak stali konkrétní postavami inscenace. Během představení tak mohl někdo z místních sledovat někoho z herců, jak hraje jeho samotného. Tedy Brychta kouká na Honzika, jak hraje Brychtu. Tak vznikl pro nás nový jev, který Větrovec popisuje jako *sebenahlížení*. Srov. studie Vítězslava Větrovce: <http://www.jamu.cz/documents/difa/akademické-studie/vitezslav-vetrovec-05-08-2013.pdf>

²⁶ SMETANA, Robert: *O melodických idiotismech v lidovém zpěvu evangelíků velkolhoteckých*, 1934 (disertační práce je k dispozici v archivu Národního muzea) Idiotismy jsou zastaralým výrazem pro idiomy, pozn.aut.

Pršet během představení sice nezačalo, ale i tak se nám tahle „historka“ do inscenace hodila, totiž jako obhajoba „Frantova“ zpěvu. Píseň interpretoval herec, nepřiliš zdatný zpěvák, takže byla spíš odříkaná, odehraná. Její text a jednoduchá, nijak zvlášť nápaditá melodie nám celý obrázek „jak to asi vypadalo, když Franta zpíval“, pomohl vytvořit.

- (Franta) *někdy zpíval* -

Co jsem já tak ošumělý, nemám žádné potěšení

Má milá se na mě hněvá, ani na mě nemluví

R: Co jsem já tak velkej blázen, že já ji tak věrně miluju, miluju,

Lásku a věrnost jí slibuju, slibuju,

Ona na mou lásku nic nedbá, nic nedbá,

*Jenom stále se mnou pohrdá!*²⁷

Replika: „A když Franta zpíval, vždycky pak začalo pršet,²⁸“ byla potom logickým zakončením situace, pointa gagu.

Podobným způsobem jsme použili píseň, kterou zpívala herečka představující Máňu, tedy ženu, kterou si Franta měl vzít. Brát si ji nechtěl, poněvadž „byla jakási podivná“. Nic víc jsme se o ní nedozvěděli a v inscenaci jsme ji uvedli takto:

Von tu stojí jako němej, půklopec má votevřenej,

trenčín, trnava, růže voňavá, jako němej!

Já mu dala, von nebere, von tu stojí jako tele, trenčín, ...

Dej mu holka, dej mu, dej mu, nedalas mu celou zimu, trenčín, ...

*Nedalas mu celý léto, ani neví, jaký je to, trenčín, ...*²⁹

²⁷ O zvláštnostech v zaznamenaných písních pojednává celá disertační práce prof. Smetany. Sama jsem na jisté pozoruhodnosti narážela při své práci. Například tato píseň (Co jsem já tak ošumělý) má ještě další sloky, z nichž čtvrtá zní: „Když jsem k vám přišel v podvečír, tys vybírala z kamnovce, já jsem ti dal dobrej večír, tys nevodpověděla.“ V inscenaci jsme použili pouze první sloku.

²⁸ Ze scénáře k inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...*

Nesnažili jsme se pochopitelně vyjádřit písni něčí charakter. Frantův vztah s Máňou nebyl zdaleka hlavním tématem, takže tahle písnička byla také pouhou situační hříčkou, vymyšleným zdůvodněním, proč byla asi Máňa podivná.

2.2.4 Píseň jako vyjádření vztahu

Druhá zmínka o hudbě byla taková: „*Když v hospodě zazněla píseň Ach synku, synku, vždycky se rozplakal*“³⁰.

Všeobecně známá „lidovka“ *Ach synku, synku* zazněla v upravené verzi. Kromě původního doprovodu jsem pracovala i s mollovou variací. K durovým kvintakordům jsem někdy přidala kvintakord na dominantě. Dodalo to písni spolu s předehrou a mezihrami trochu sváteční vyznění, které se hodilo pro zvláštní osobní důvod, proč byla v inscenaci uvedena. Pokud byla pro Františka něčím tak dojemná a výjimečná, pokoušela jsem se v ní něco podobného najít i pro sebe.

Z podobného důvodu jsem upravovala píseň, která se nám líbila textově, ale melodie mi připadala se slovy nesourodá. Chtěla jsem vytvořit hudbu, která umožní vytvořit citovější, subtilnější náhled na hlavní postavu. Hudbu, která nebude tak jednostranná, prostá, ale trochu reflexivnější, podobně jako její text.

Ó světe podvodný, marný, cos to učinil,

Žes mě tak v mých mladých letech mou radost změnil?

Nepřeješ mi živu býti, nějakou zde radost míti,

*Jako bych já v celém světě ten nejhorší byl.*³¹

Melodii jsem ponechala původní, jen jsem změnila předznamenání, takže zněla v mollové tónině. Šestiosminový rytmus jsem zpomalila do pocitu blues. Rozvolněné frázování působilo autentičtěji.

Další podstatnou situací byl závěrečný odchod Franty, kdy se nejprve chce vrátit „zpátky do nebe“, ale pak si to rozmyslí a rozhodne se, že zůstane tady, tj. ve

²⁹ Tato píseň se zpívala při čepení nevěsty. Texty uvádím vč. gramatických zvláštností tak, jak jsou v originále, tj. v disertační práci Roberta Smetany, Op. Cit.

³⁰ Ze scénáře k inscenaci *Kterak se lhotecký rodák...*

Lhotě. Za zpěvu následující písně pak odchází ze scény směrem k místnímu hřbitovu, kde je skutečný František Macků pochován.

Starala se máti má, kde mě Pán Bůh místo dá?

Na lhoteckém hřbitově, tam je místečko pro mě.

Až mě budou zvony hrát, pak já budu libě spát.

Místo peřin prachových dají třístek jedlových.

Místo svrchní peřiny nasypou na mě hlíny.³²

Melodie je v durové tónině, doprovod je složený ze základních harmonických funkcí (tónika, subdominanta, dominanta, tónika). Tempo je volné. Píseň tak vytvořila smířlivý, osobní a zároveň logický závěr inscenace.

2.2.5 Závěrem k Frantovi Macků

Reakce na toto představení byly nadmíru pozitivní, podle diváckých ohlasů se nám podařilo místního rodáka zpřítomnit věrně, ačkoliv jsme ho nikdy neviděli (když se herec poprvé objevil na scéně v postavě Františka, začali diváci tleskat a oslovovat ho jménem postavy). Věřím, že i díky písním jsme vytvořili obraz, jaký nám o Františkovi místní předali. Prostřednictvím zpěvu jsme mohli vyjádřit citovou stránku jednotlivých výpovědí, tedy jednoduše to, že přes všechny Františkovy zvláštnosti ho místní brali za svého a měli ho rádi (na jeho pohřbu se sešla celá vesnice).

³² Z fondu písní, které zaznamenal Robert Smetana.

2.3 Velkolhotečtí pěvci

aneb

jak se ve Velké Lhotě zpívalo a již se nezpívá (a je to jedno, protože...)

2.3.1 Písně jako součást tématu inscenace

O dva roky později jsme si jako další téma vybrali „Pěvce“, tedy někdejší obyvatele Velké Lhoty, kteří předzpívali profesoru Smetanovi písně, jež zapisoval. Pokoušeli jsme se také zjistit, jestli si místní alespoň některé z nich pamatují a zpívají. Vyšlo najevo, že tomu tak není, ve Lhotě se (krom hospodských večerů, kde ale lhotecké lidovky neznějí, nebo koncertů sboru), moc nezpívá. Inscenace však neměla být kritikou ani pokusem o obrodu. Byla nakonec sebeironickým záznamem našeho hledání a (ne)nacházení.

To je potřeba objasnit. V průběhu přípravy se totiž zřetelněji vyjevovalo, jak je naše snaha o zmapování čehokoliv, co by se týkalo současné „lhotecké muzikálnosti“ naivní. Začali jsme si uvědomovat, jak životu vzdálené je naše nazírání. Před sto lety si všichni zpívali, ať v kostele za doprovodu varhan, nebo při práci. Doba se změnila, s nástupem rádia, televize a další technologie přibylo jiných možností zábavy a lhotecké písně se zapomněly.

„Normálně, dělal něco, krmil, poklízal a zpíval, no, nějaký písničky. Né, aby takhle přestali na poli dělat a zpívali, to né, ale sám třeba jel nebo voral, a tak si zpíval. A my, když jsme chodili jako děcka po vsi večer, tak já jsem třeba zpívat neuměl, ale zpíval jsem taky. (...) Hudba byla vzácná, vždyť tady nikdo nepřišel, aby tady hrál.“³³

Charakteristickou se pro inscenaci stala nadsazená postava „měšťáčka“, který za každou cenu chce něco důležitého vyzkoumat. Je vybaven informacemi, diktafonem a městským „všudybylstvím“. Místo folkloristických pokladů je ale konfrontován zejména se všeobjímající srdečností, nekonečnými pekáči voňavých buchet a „kafíček“, se spontánními, vřelými nabídkami ke spolu-pobývání. To je mu pochopitelně jako správnému „vzdělanci“ málo a tak neustále, až otravně přesvědčuje „Lhoťáky“, že si snad přeci někdy musí zpívat! Jako by se tak vydal hledat něco, co už není možné najít a neviděl to, co má před sebou.

³³ Úryvek ze scénáře Velkolhotečtí pěvci aneb...

Během našich rozhovorů jsme se ale přesto dozvěděli mnoho informací o oněch zpěvácích, a tak naše divadlo mohlo zprostředkovat alespoň připomenutí těch příbuzných, předků a známých, jejichž interpretace byla Smetanou zaznamenána. Kromě vzpomínek a historek se v inscenaci objevilo pochopitelně mnoho písní (ne „současných“, ale „zapsaných“).

Každý představitel „pěvce“ měl v rámci svého charakteru, ať už jej známe od místních, nebo od Roberta Smetany, do určité míry nastíněný i způsob interpretace.

Například: Františka Antoňová. *„Byla jednou z nejveselejších povah v kraji (...). Říkávalo se o ní právem, že prozpívala celý svůj život. Její úžasná paměť hudební i textová jí dovolovala naučiti se třeba jen z jednoho poslechnutí sebedelší písní. Tento zcela nezvyklý fond ztěžoval mi zapisování jí zpívaných písní právě svojí pohotovostí a těkavostí a chrlivým spádem zpěvu. Odzpívala mi častokrát dříve, než jsem mohl zapsat jedinou píseň, pět, šest, písní jiných. Mezi písněmi nečiní přirozeně rozdílu, zpívá stejně ráda písně vážné, milostné jako písně posměšné, kramářské apod.“³⁴*

Její představitelka se tedy naučila asi šest písní různého charakteru i délky, kterými se v rámci inscenace jako Františka prezentovala.

2.3.2 Píseň jako postava

Kromě nadsazené postavy „měšťáčka“ a lhoteckých obyvatel současných i minulých, figurovala v inscenaci ještě postava Písně velkolhotecké, kterou jsem představovala já. Podobně jako u Smrti v Pašijích bylo potřeba dějové pasáže (zejména ty, které se týkaly „měšťáčkova“ hledání) komentovat výrazem. Personifikace nám umožnila vyjadřovat se k momentům, kdy zpívají ti, kteří „mě“ důvěrně znají, anebo „měšťáček“, který se snaží vnucovat svůj pohled na věc i tam, kam to citelně nepatří. Například když vyzývá děti, aby mu zazpívaly, a když se sám, velmi nevěrohodně, pokouší o tu správnou „lidovou“ interpretaci.

³⁴ Tamtéž.

Velkolhotecká Píseň, která je neustále u něho a snaží se mu pomoci v jeho bádání, tím odkrývá svou pravou podstatu. Tedy to, že ji sice může hledat v archivech, ale její „lidovost“ jí nijak „uměle“ nemůže vrátit.

2.3.3 Píseň (ne)vtělená

V tomto roce jsem také získala cennou zkušenost s tím, jaké to je, když píseň nestihne v člověku „uzrát“. Kdybych se vrátila k první části této práce, napsala bych, že je to ještě fáze přípravy, kdy zpíváme „hlavou“.

Konkrétně se to projevilo, když jsme zkoušeli Pěvce a režisér se rozhodl v den premiéry zařadit do závěru inscenace ještě nové písně. V rámci tehdejšího festivalu se zkoušelo několik „divadel“ během jednoho týdne. Byly to inscenace často cizojazyčné (festival byl mezinárodní) a každá se odehrávala na jiném místě (rybník, hřiště). Herci tedy „přebíhali“ mezi jednotlivými zkouškami a já jako hudebník taktéž. Týdenní únava se začala sčítat, a tak jsme (já i další herci) při závěrečném představení (právě *Velkolhotečtí pěvci*) téměř celou jednu píseň odzpívali místo slov na „na na na“. Měli jsme úplný výpadek paměti. Hlava už nové informace nestačila vstřebat a tělo ani nedostalo šanci tu píseň „ochutnat“, nějak si ji osvojit, najít odpovídající výraz. Zůstala tedy souborem not a slov. Druhý den, před odjezdem, jsme si ji jen tak zkusmo zazpívali a bylo to (na úrovni melodie - text) bez chyby. Byla to pro nás důležitá, praktická zkušenost do dalších let.

2.4 Hoří, má lhotecká panenko!

2.4.1 Lidovost pokleslá a ještě pokleslejší

V představení *Hoří, má lhotecká panenko!* jsme vycházeli z Formanova filmu nejen v textové rovině, ale zčásti i hudebně. Ve filmu hraje výraznou roli vesnická dechová kapela, která kromě lidových, nebo zlidovělých písní hraje i „dechovkové“ coververze popových hitů (Hvězda na vrbě, From Me To You od Beatles).

Pro nás byla kapela omezená na akordeon. Z dívek, které se účastnily soutěže královny krásy, jsme vytvořili i ženský sbor, který zpíval písně lhotecké v předělech scén, nebo přímo při nich. Tím jsme i posílili mužsko-ženské schéma, které je zvlášť při výběru královny krásy, celkem dominantní. Dívky tedy měly možnost se k situaci vyjádřit takto:

Pravda a žádná lež, žádnéj ženskej nic nevěř!

V knihách Šalamouna, v nichž jsou přísloví, jsem to vynalez, a to v tomto smyslu:

Žádný dům na písku stát nemůže,

Žádný ženskou chytrost nepřemůže!

V průběhu hasičského bálu zazněly v instrumentální verzi kromě lidových písní i Hvězda na vrbě (jako evokace filmu) a „lidové“ úpravy písní Bára a Pohoda kapely Kabát. Zaujalo nás totiž, jak nápadně snadno se dají přetvořit do celkem zpěvného valčíku, nebo polky. Hrála jsem je jako „podkres“ scén, ve kterých zářili místní novopečení herci. Myslím si proto, že veškerá pozornost v tu chvíli patřila jim. Tedy podobně jako ve Formanově filmu, byla i v naší inscenaci tahle „vsuvka“ takovým spikleneckým pomrknutím na pozorného diváka.

2.4.2 Píseň jako arteakt³⁵

Podobně jako drama i píseň obnovuje svůj prvotní smysl v konkrétním prostoru a čase, tedy ve chvíli, kdy se hraje. Ať existuje v mé hlavě, nebo je napsaná

³⁵ Divadelní teoretik Jan Roubal navrhoval o divadelním představení mluvit jako o arteaktu či arteprocesu. Dílo, které se děje, je přímo existenčně vázáno na pohyb herce v divadelním časoprostoru a jeho přítomně diváckou, synchronně souhrající recepci. Srov. ROUBAL Jan: *Co je a jak se děje divadlo.in Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha, 2005. Str. V.

někým jiným, její platnost je v tom, že ji někdo zpívá. Obojí má společnou procesualnost a přímou závislost na fyzické přítomnosti herce/zpěváka.

Když se představení hraje jednou a pak už nikdy, zvyšujeme tím míru pozornosti právě na tento jedinečný moment. Živé vystupování pak může být výhodou i nevýhodou. Může se stát, že herec znervózní a zazpívá píseň s chybami, vypadne mu text, špatně zaintonuje. Na druhou stranu je v tom velký potenciál zazpívat to před publikem ještě lépe, než kdy jindy. Jenomže škála mezi těmito dvěma póly dobře/špatně je daleko rozmanitější. Jde o kvalitu, která může vzniknout právě tehdy, právě tam. Když zpívám při představení, zpívám pro publikum. Tahle představa komunikace je něco, s čím dokáže třeba profesionál pracovat i ve studiu, ale živý kontakt je přesto nenahraditelný. Nevíme, jak budou diváci reagovat a jak my zase tuhle reakci zpracujeme v dalším okamžiku.

V této inscenaci byl klíčový moment, kdy začne hořet staříkova chalupa (u nás dřevěné pódium po okrajích polité benzínem). Bál se přerušit a celková atmosféra se velmi výrazně změnila. Během premiéry začalo přibližně ve stejné chvíli pršet a atmosféra jako by potemněla, vše se zpomalilo. Po zvolání „*Hoří!*“ jsme tedy začali (já a španělští herci³⁶) zpívat polyfonní vokální „chorál“, můj vlastní motiv. Zpěv, který se nesl od nás (byli jsme v tu chvíli se Španěly mimo scénu, na úrovni diváků) mi připadal oduševnělý, citlivý, čistý. Dojem až náboženské duchovnosti ještě zvýraznila část Otčenáše, který jsem doslova volala (kvůli vzdálenosti od pódia) v závěru scény.

Bylo to poslední představení celého dne, takže i publikum, které s námi absolvovalo tři předchozí, muselo být plné zážitků. Déšť se spustil ve chvíli, kterou bychom si nemohli vybrat lépe, kdybychom měli tu moc. Měla jsem možnost vidět tu scénu jako divák a ocenila jsem, že risk, kterým bylo zapojení místních hasičů jako herců, se vyplatil. V publiku bylo cítit, jak svým „chlapům“ fandí, ti zas byli potěšení, že dokážou diváky rozesmát. To vše dohromady udělalo z toho okamžiku nejsilnější moment celého představení, přesně ten moment, o kterém bych hovořila jako o *arteaktu*. Je to drobná, prchavá chvílka, souhra jedinečných, neopakovatelných okolností.

³⁶ Účastnili se festivalu Velkolhotecké rejžování, kde jako Caustica teatro (Madrid) uvedli představení Bůh žehnej její duši (*Que Dios le tenga en su gloria*).

2.4.3 Koncert

Po *Hoří, má lhotecká panenka!* následovalo ještě překvapení festivalu. Byl to můj koncert v „dolním“ kostele, kde jsou staré varhany. S nápadem přišel několik týdnů předtím režisér. Nebyla jsem si jeho záměrem jistá, poněvadž nemám žádný repertoár svých vlastních písní a v první chvíli jsem vůbec nevěděla, co bych mohla zpívat. Nakonec jsem se rozhodla, že se téhle výzvě postavím čelem a koncert uskutečníme.

Na celou přípravu a vyzkoušení zpěvu s varhanami jsem měla necelé dvě hodiny. Na varhany hrát neumím. Pouze rozpoznám klaviaturu, takže potřebné tóny i na pedálech „najdu“. Specifický zvuk poněkud rozladěného nástroje byl ale natolik lákavý, že jsem neodolala. Zkoušela jsem tedy koordinaci rukou, nohou a zpěvu a sestavila konečný „program“.

Vybrala jsem nakonec několik převážně lidových písní, které ráda zpívám:

Slunéčko za hory zachází (moravská, zpívala jsem a capella)

Starali sa moja mať (slovenská)

Je v dobrovodě hrodočok (ukrajinská)

Vent frais (francouzský kánon)

Romale čhavale (romská)

Yuksek yuksek (turecká svatební píseň)

Mercedes Benz od Janis Joplin (a capella, pouze luskání)

Bílé husy (píseň, kterou jsem skládala pro inscenaci *Cykly* na lidový text)

Bylo milé, když mi přátelé říkali, že se na koncertě cítili jako na mši. Hrála jsem na kůru, nebylo na co koukat, takže si mohl každý v tom ztišení (celý den probíhala představení, bylo mnoho hluku a akce) přemítat. Reakce byly příznivé a potěšily mě.

Z mého pohledu to bylo tak: nejsem zvyklá zpívat na prostor kostela. Samozřejmě není možné naučit se to za hodinu, ale toho jsem si byla předem vědomá. Varhany zněly nahlas, takže jsem oproti nim zpívala docela potichu, což bylo i tím, jak jsem hledala ty pedály pod nohama a mačkala těžké klávesy na klaviatuře. Měla jsem trochu stažené hrdlo, takže se mi nepovedlo vždycky nést hlas tak, jak bych si představovala. Byla jsem taky promoklá z předchozího představení, stačila jsem si

jen od někoho půjčit svetr a přeběhla jsem hned do kostela, abych měla alespoň chvíličku na soustředění.

Věděla jsem, že publikum bude vstřícné, navíc bude koncert překvapením, takže jediné nároky, které jsem mohla mít, byly moje vlastní. Přes všechny své výhrady jsem tedy měla pocit, že se něco podařilo. Nejen překročit sebe samu a troufnout si na sólový koncert, byť krátký, ale ještě leccos jiného: znala jsem jednu poměrně náročnou tureckou svatební píseň a překvapila tím Turky, kteří v kostele byli. Jedna z nich, Hande, mi za to přišla poděkovat, vyvolalo to v ní stesk po domově. Píseň *Bílé husy* jsme zpívali během kočování v Turecku, takže se ke mně Rebeca (účastnila se festivalu) mohla přidat. Zpívala jsem ukrajinskou lidovou a byla tam s námi moje spolužačka Maryana, původem z Ukrajiny. Zpívala jsem romskou, kterou mě dva dny předtím naučila Vanda, jejíž babička je maďarská cikánka. Během Mercedes Benz (měla jsem chuť si ji zazpívat v takovém prostoru a capella) se k luskání přidali i další diváci-posluchači a já jsem se v tu chvíli cítila, jako by mi tím zpevnili půdu pod nohama.

Byl to pro mě zvláštní zážitek. Jako bych těm konkrétním lidem posílala nějakou jinotajnou zprávu, zprostředkovala jim setkání s něčím, čemu sama nemůžu rozumět. Nevím, co prožívali, na co si vzpomněli, co se jim vybavilo. Podobně jako když ve Lhotě zpíváme „*Na lhoteckým hřbitově*“, nevíme, kdo z diváků tam koho pochoval a jaký mají k tomu místu vztah. Když slyším „...*a lampa svítí, svítí, svítí, v Ústí nad Orlicí*“³⁷, představuji si zase já svoje vzpomínky, o nichž autor písně nemůže mít žádné tušení.

Jako interpret můžu do zpěvu vložit svoje představy a emoce. Když jsem zároveň autorkou (*Bílé husy*), vracím se do naladění, ve kterém píseň vznikala.

2.5 Závěrem k Velkolhoteckému projektu

Během šesti ročníků *Velkolhoteckého projektu* jsem spolupracovala na jedenácti představeních jako autorka hudby, na dalších jsem se podílela hudebně jako interpret. Hrála jsem i na zmíněných ceremoniích, tzv. *Otvíráku* (*Opening*

³⁷ Jedná se o úryvek z písně *Imaginární hospoda* od folkového písničkáře Slávka Janouška. Zpívá se v ní o Ústí nad Orlicí, odkud pocházím.

Ceremony), kde jsem se učila písně, které chtěli zahraniční studenti zpívat, zatančit na ně apod. Zároveň jsem si vyzkoušela, jaké to je, přebíhat z jedné zkoušky na druhou a způsobit si hraním na akordeon náběh na zánět šlach. Přerod v mezinárodní festival a s tím i množství inscenací, které se zkoušejí za týden, byl živelný, všichni jsme se učili „za pochodu“. Učili jsme se dobře si zorganizovat zkoušení s herci, kteří hrají ve více představeních, zařídit všechny praktické záležitosti týkající se celkového pobytu (spíme na místní faře, sami si navzájem vaříme a vše zařizujeme).

Stejně tak jsem se učila lepší organizaci ve svém řemesle, zejména časový odhad jednotlivých činností. Např. jak dlouho mi trvá vymyslet hlavní motiv, který bude provázet představení. Za jak dlouho můžu naučit herce pět písní. Kolik času potřebuji na to, abych se naučila tureckou píseň na akordeon.

Naučila jsem se v drobnějších představeních improvizovat, nebo vymyslet něco jednoduchého, co mě ale bude bavit a zároveň si to zapamatuji. Když se potom v den premiér přechází z jednoho představení na další, hudba často představení „otevívá“. Musím tedy umět rychle „přepnout“ pozornost, dobře se soustředit, abych nastoupila ve správném tempu a tónině, abych přesně věděla, co dělám. U těch kratších představení zároveň stačí zkoušet s hudbou až později. Můžu mít po konzultaci s režisérem/režisérkou připravené nějaké návrhy, které zahraju/zazpívám, a celý proces je tak efektivnější. Tyto „polní“ zkušenosti mě pak zocelily při zkoušení inscenací ve zcela odlišném prostředí. Například kamenné divadlo na oblasti vyžaduje jiný způsob práce se zvukem, světelnou synchronizací, má jiné technické možnosti apod. Proto jsem byla ráda, že si práci, za kterou zodpovídám (scénická hudba, korepetice), už umím dobře rozvrhnout.

Kromě hudby mě na tomto projektu stále zajímají nečekaná setkání a spojení. Například když soubor z Madridu hraje na zahradě pana Lojky představení o tradičním španělském pohřbu a komunikuje přitom s diváky. Když se sejdou Turci, Češi a Finové a hrají na voru, na vesnickém rybníku úryvky z Kalevaly. Všechno zároveň působí přirozeně, smývají se hranice.

Po představeních, která jsme ve Lhotě odehráli, a času, který jsme společně strávili, máme na čem stavět. Je to vzájemná důvěra, která nám umožňuje pouštět se do stále zajímavějších představení, kde můžeme reflektovat nejen jejich minulost, ale i naši společnou. Tím zkoumáme a zvědomujeme si, jaké jsou možnosti divadla. Ten

vztah je stále živý, proměňuje se, a to nás udržuje v bdělosti. Otázka po skončení každého ročníku je tedy vždycky stejná: Co má smysl tady příště hrát?

3. KočéBRování

3.1 Vývoj KočéBRování do roku 2014

KočéBRování je projekt pouličního divadelního kočování, který začal v roce 2010 s inscenací *Tele* podle masopustní frašky Hanse Sachse *Chtěl vysedět telata* ještě jako *Šavgočovo kočování*.

Prvního ročníku jsem se zúčastnila pouze pasivně. V dalších letech jsem už spolupracovala na inscenacích *Kytice* a *Ílias* jako autorka scénické hudby, hudebnice a herečka. V *Tyjátrmachers*³⁸ jsme hudbu zajišťovali s dalšími herci společně.

Pro kočování v těchto čtyřech letech bylo společné, že jsme hráli po vesnicích na Vysočině a v Jihomoravském kraji, většinou dvakrát denně (výjimečně i třikrát), pokaždé na jiném místě. Během necelých dvou týdnů jsme tedy odehráli dvacet až pětadvacet představení. Tento herecký „trénink“ zahrnoval všechno včetně přepravy na daná místa, líčení, vyvolávání po vesnicích, přípravu scény (v tom jsme měli situaci ulehčenou tím, že naše jeviště sestávalo z nákupního vozíku, nebo později automobilové dodávky či divadelního praktikáblu) atd. Představení byla dopředu domluvená s místními starosty, některá z nich ale proběhla i spontánně.

Premiéry proběhly v rámci festivalu *Brněnský lunapark aneb divadlo ke kávě* a několik repríz jsme odehráli i mimo kočovné „štace“, například na festivalech *Divadlo evropských regionů* v Hradci Králové, *Jičín, město pohádky*, nebo *ShakespeareOff* v Ostravě.

Klíčový posun se odehrál v roce 2014, kdy jsme se rozhodli vyjet s kočovným představením do východního Turecka. Tento krok vznikl organicky z potřeby vyhledat pro sebe novou, adekvátní výzvu. Jako soubor jsme ve složení Tomáš David, Veronika Lazorčáková, Vojtěch Johaník a já našli pod režijním vedením Vítězslava Větrovce určitý divadelní jazyk, dobře fungující pro pouliční divadlo. Charakterizovaly ho zejména montážní skladba, stříhová zkratka, rytmičnost a celková hudebnost, pohotová interakce s diváky. Každý rok jsme si pro sebe hledali nový úkol, překážku. Zpočátku to byly náležitosti textu a jeho zpracování (všechny inscenace měly cca 45min, do nichž se musel vejít Erben, v dalším roce Homér), v *Tyjátrmachers* jsme si poprvé zkusili divadlo jako montáž svých autorských výpovědí. Postupně jsme začali

³⁸ Výčet všech inscenací, na nichž jsem spolupracovala, viz příloha č.2

pociťovat, že se sice do jihomoravských vesnic a na Vysočinu můžeme vrátet s dalšími inscenacemi, ale nepředstavuje to už pro nás nic příliš objevného. Motivace dalšího růstu a zkoumání (pro nás) neobjeveného se tedy zhmotnila jako kočování v zahraničí.

Turecko jsme vybrali ze dvou hlavních důvodů. Jedná se o značně odlišnou kulturu, která je však relativně blízko geograficky. Zároveň kvůli tomuto konkrétnímu projektu došlo k obměně souboru a připojili se k nám dva zahraniční herci, Turek Ibrahim Volga Mengü a Španělka Rebeca Izquierdo³⁹. Oba se aktivně účastnili festivalu ve Velké Lhotě. Volga byl tedy jako jediný rodilý mluvčí i naším průvodcem a překladatelem.

Podobně jako jsme vybírali malé české a moravské vesnice, kam divadlo jen tak nezavítá, chtěli jsme něco podobného najít ve východním Turecku. Na rozdíl od kočování v České republice jsme se ale rozhodli jednotlivá představení dopředu nedomlouvat. Neměli jsme tedy přesný plán, jen přibližnou trasu. Chtěli jsme si zkusit divadlo, které si svého diváka najde.

3.2 Cykly

3.2.1 Zkoušení

Inspirováni cestou Petera Brooka a jeho souboru do Afriky, pořídili jsme si červený kulatý koberec. Měli jsme před sebou prázdný prostor a plno otázek. Jak zprostředkovat příběh beze slov? Jak pracovat s hudbou? Budou rozumět našemu výrazu, gestům, pohybu? Nebudeme naopak příliš ilustrativní? Jak vlákat publikum do interakce? Nebude tenhle kostým považován za obscénní?

Jedním z východisek bylo přenést něco z malé české vesnice (velkolhotecké zvyky, tradice) do podobně malé vesnice ve východním Turecku. Obyčeje a rituály se staly dějotvorným prvkem. Zahrnuli jsme je do inscenace jako jakési archetypální situace, které jsou všem kulturám společné.

³⁹ Celkové složení hereckého souboru: Veronika Lazorčáková, Robert Mikluš, Vojtěch Johaník, Tereza Slámová, Jan Neugebauer, Rebeca Izquierdo, Ibrahim Volga Mengü, Tereza Koláčková. Na cestu se s námi kromě režiséra Vítězslava Větrovce vydali ještě Marek Hlavica (jako fotograf) a Lucie Harapátová (dokumentaristka).

Hlavní dějová linka sledovala jeden lidský život prostřednictvím klíčových situací (narození dítěte, křest, dětská hra, zamilování, svatba, narození dítěte, smrt jednoho z rodičů). V průběhu celé inscenace jako by jeden lidský život proběhl od svého zrodu po zánik. Některé „modelové“ situace se v průběhu ve variacích opakovaly, zprostředkovávaly cyklus života.

První dvě fáze zkoušení probíhaly v České republice a účastnila se jich jenom česká část souboru. Rebeca s Volgou se měli k inscenaci připojit až v Turecku.

V **první fázi** jsme začali zkoušet s textem. Potřebovali jsme nějaké záchytné body, něco, podle čeho se můžeme orientovat.

V hudbě jsme vybírali lidové písně, které by se hodily pro tu kterou situaci. Písně již existující jsme nakonec zařadili tři, u dalších tří jsem zhudebnila lidovou poezii a ostatní hudba byla instrumentální, nebo zpívaná jen na vokály.

V **druhé fázi**, kdy byla „kostra“ inscenace postavená, jsme začali ubírat text na minimum. Hledali jsme místa, kde se dá sdělení vyjádřit pouze výrazným gestem a není u toho potřeba ani jednoho slova. Zjišťovali jsme společně, že intonace sděluje daleko více než slovo. Tedy jednoduše řečeno, je důležitější to, jak mluvím, než to, co říkám. Vyhýbali jsme se „posunčině“, pantomimě (nikdo z nás ji nestudoval⁴⁰) a pohybové ilustraci, takže nás to nutilo hledat přesný výraz, extrahovat to podstatné. Hledali jsme momenty, kde můžeme diváky vyzvat ke spoluúčasti, ke hře. Začali jsme zkoušet venku. Během zkoušení na dvoře jednoho brněnského pavlačového domu se k nám spontánně přidávaly děti z vedlejšího dvora. Součástí inscenace byla totiž hra na schovávanou (jakým způsobem byla strukturovaná popíšu v další kapitole). Když herci v rolích rodičů hlavní postavy volali svou dceru Terezku (Tereza Slámová), přidávaly se opět děti k nám. Byly pro nás v tu chvíli ukazatelem, podle něhož jsme poznali, jestli je situace otevřená publiku.

Před odjezdem jsme tedy měli něco, co bych označila jako otevřený tvar. Nemohli jsme si nijak ověřit, jestli bude pro východoturecké publikum sdělný, jak na ně bude působit. V České republice jsme si sice vyzkoušeli jednu „generálku“ v Brně „na České“, ale ani tam nám „naše“, tedy české, publikum, které má jisté

⁴⁰ Ještě doplním, že všichni herci byli buď absolventy činoherního herectví (včetně Volgy a Rebecy), nebo jeho studenty (Tereza Slámová). Výjimkou byl Vojtěch Johaník, který studoval obor dramatická výchova (DiFa JAMU), v tom čase už byl ale v angažmá Městského divadla ve Zlíně. Já jsem vystudovala stejný obor a v té době jsem byla posluchačkou KATaP DAMU.

předporozumění pro divadlo, nemohlo v tomhle ohledu posloužit. Nezbyvalo než se vydat na cestu.

Už na východě Turecka, na planině poblíž města Karsu, proběhla **třetí fáze** zkoušení, kdy nám Volga a Rebeca dávali připomínky a upozorňovali nás na místa, kterým nerozuměli, nebo situace, kde bylo možné slovní vyjádření nahradit jiným způsobem. Kromě písňových textů tedy v inscenaci zbylo jen pár slov, která jsme postupně nahrazovali tureckými. Následujícího dne se Volga s Rebecou do inscenace včlenili. Kvůli časové organizaci se některé věci (například právě písně) učili až v průběhu kočování, ale inscenace držela pohromadě jako celek, takže jsme byli relativně připraveni na publikum. Potřebovali jsme si totiž všechna hraní domluvit, netušili jsme, jak to bude probíhat, a byli jsme limitovaní datem odjezdu. Naším cílem bylo odehrát deset představení (celá pouť trvala tři týdny i s cestou tam a zpět). Z těchto důvodů jsme se raději vydali hledat místo pro první hraní, i když to pro oba herce, kteří se k inscenaci čerstvě přidali, byla situace nestandardní.

3.2.2 Hudební plán inscenace

Abych mohla uvést konkrétní zkušenosti z oněch deseti představení, popíšu nejdříve celou inscenaci z hudebního pohledu.

K tomu je ještě potřeba poznamenat, že kromě postavy Terezky (Tereza Slámová) měnili všichni ostatní herci role. Některé postavy v průběhu představení „zestárly“, v tom případě byly hrány stejným hercem, který tento časový posun zohledňoval v herectví. Další postavy byly charakterizovány pouze jednoduchým jevištním znakem, například kostýmem (vrána a čáp, kteří nosí děti, měli masku a černý/bílý hadr, báby si jen uvázaly šátky odlišným způsobem a mohly hrát mladé dívky).

Úvod

Sedíme po obvodu koberce a začínáme zpívat *Bílé husy, bílé*. Hudbu jsem napsala na lidový text a její pomalé tempo a soustředěná melodická linka zpívaná unisono

„otevřela“ celé představení. Doprovodem byl vždy jen jeden tón, který držela harmonika.⁴¹

Bílé husy bílé/vysoko letíte/daleko vidíte

Zatočte se kolem/nad milého dvorem

Zkažte tam milému/nech pro mne přijedou/že se vdávat budu

Mají pro mne jeti/koňma čtyřiceti/vozma padesáti

Kola perníkové/košiny cukrové/koníčky ve zlatě/můj milý v šarlatě

Bič zlatem spletený/splétal ho můj milý⁴²

Ke konci písně už začíná herecká akce, která představuje odchod novomanželů z kostela.

Svatba

K tomuhle svatebnímu „obrazu“ zní instrumentálně pomalá durová melodie, skoro bych řekla pohádková. Byla v ní krátká zastavení na svatební fotografii.

Následuje čepení nevěsty, kdy staré „báby“ uvazují mladé dívce na hlavu šátek a všechny tři společně zpívají:

Rozplétejte mě/Krásné družičky,

Které jste bejvaly/Moje tovaryšky.

Bejvávaly jste/A už nebudete,

A takyli vy/Na mne zpomenete?

Jiné panenky/Půdou tancovati,

A já přesmutná/Musím kolébatí!⁴³

⁴¹ Zuzana Vlčinská přesně popisuje můj dojem z takto hrané a zpívané písně: „*Melodie nad prodlevou, tedy drženým základním tónem, se pohybuje vždy ve vztahu k němu. Prodleva zde představuje střed, gravitační ohnisko písně, od něhož se melodie vzdaluje a zase se vrací. Různá vzdálenost melodie od prodlevy vytváří různý stupeň napětí, odlišný vztah. Toto napětí je možné cítit tělem a zároveň sledovat, jak se mění kvalita prodlevy v závislosti na pohybech melodie (...). Dobře držená (pevná a zároveň živá) prodleva dává hlavní melodii pocit širokého prostoru a prastaré závažnosti.*“

In VLČINSKÁ, Zuzana: *Písně na cesty krajinami duše*. Vyd.1 v Praze: Vyšehrad, 2015, s.16

⁴² HALAS, HOLAN: *Láska a smrt: výbor lidové poezie*. Československý spisovatel, 1984, s. 24.

Srov. SUŠIL, František: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. V Brně: Tiskem a nákladem Karla Winikera, 1859 Op. Cit., s. 423

Je to lidová píseň ve tříčtvrťovém rytmu, durová, veselá, zvonivá. Zpívaly jsme ji dvojhlasně. Rytmus jsme podpořily i houpavým tancem, kterým báby „předváděly“ nevěstu publiku.

Ženich si následně písní (za doprovodu ostatních) vyprošuje nevěstu:

Vy pantáto i paňmámo - Já vás prosím velice

Abyste nezbraňovali vaší milé dcerunce

Abyste jí nebránili (tramtadá duli duli dam)

A mně vaši dceru dali (tramtadita duli duli tramtadita duli duli drá duli drá duli dram duli dram)⁴⁴

Následuje bujará veselka, tancovačka, doprovázená instrumentálně jednoduchým valčíkem, který jsme zpívali pouze na vokály, místy dvojhlasně. Harmonicky začínal v durových tóninách a postupem času, jak se i na „tanečním parketu“ začaly odehrávat podivné věci (upovídáná „drbna“ bez přestání mluví k ženichovi, tanečník šlape nevěstě na nohu, strhne se rvačka), změnila se i hudba. Bezstarostný valčík přejde ve valčík trochu bizarní, akordy se střídají z mollových na durové, objevují se disonantní tóny. Tancovačka skončí ve chvíli, kdy Istivá „babka“ plivne ženichovi do tváře. Unavení novomanželé se svalí k sobě, popíjí a platí účet číšníkovi. K tomu hraje instrumentálně (opět pouze s vokálním doprovodem) ukrajinská svatební píseň *Je v dobrovodě hrodočok*. Melodická durová, klidná píseň v prostých terciích, která by klidně mohla být ukolébavkou.

Narození dítěte, dětství

K situaci narození dítěte jsme použili skutečnou ukolébavku *Spi mé malé poupě*:

Spi, mé malé poupě, spi malé holoubě.

Spi mi dobrou chvíli, hodinku, tři, čtyři, děťátko.

Anděl boží z nebe, opatrujž mi tebe,

Abys tiše spalo, ve zdraví zas vstalo, děťátko.

⁴³ SUŠIL, František: *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*, Op. cit., s.438 (text je uveden vč. gramatiky v přesném znění dle originálu, pozn. aut.)

⁴⁴ Jedná se o další lhoteckou píseň z fondu profesora Smetany. Ono nápadné „tramtadá“ byl pro mě oříšek, protože notový záznam neodpovídal textu, ponechala jsem tedy melodii a text jsem upravila, aby byl ve shodě s hudební stavbou.

Herečka nejdřív od vrány přebírá (pod plachtou) harmoniku a začne na ni hrát melodii. To zaznamená herec-otec, který přišel dítě (nenarozené bylo symbolizované harmonikou) přivítat na svět. Probíhá symbolický křest („farář“ hlasem napodobuje intonaci kněží a udělá kříž). Malá dívka (Terezka) v mžiku povyroste a začne rozpočítávat. Hraje se na schovávanou. Tahle hra byla přesně vymyšlená tak, aby se herci skutečně schovali (pokaždé jinam), ale zároveň byli na dohled tomu, kdo hledá. Střídali jsme se tak, aby se herci mohli postupně připravovat na další scénu a vše hladce navazovalo.

Smrt matky/vynášení smrtky/Velikonoce

Po této hře a Terezčině dětství ji volají rodiče, matka umírá. Přichází „smrťák“, tedy herec (či herečka) oblečený v černém, se symbolickou kosou a odvádí si matku pryč. Úmrtí bylo hudebně zvýrazněno rozkladem mollového akordu, který pomalu přecházel v motiv písně *Smrt nesem, zanesem*. Ta byla spojena se symbolickým vynášením smrti, tedy oslavou jara. Tato transformace jednoho motivu v druhý odpovídala vnitřnímu pocitu hlavní postavy, kdy se smutek ze smrti matky proměňuje pomocí rituálu, bujarého tanečního průvodu, do něhož ostatní Terezku „zatáhnou“. V čele průvodu nesou „smrtku“ (klacek ověšený černými hadry a kovovými předměty, které cinkají), všichni tančí i s maskami (vrána, čáp) a zpívají:

*Smrt nesem, zanesem, nové léto přinesem.
Budte, páni, veselí, že jsme léta dočkali
s červenýma vejci, s žlutými mazanci.
Jakej je to mazanec bez koření, bez vajec?
Jakej je to mazanec bez koření, bez vajec?
Fiala, růže kvěsti nemůže,
až jí milej Pán Bůh s nebe pomůže.
Pomoz jí, Bože, svatá Markéto,
dej nám dobré léto na pšeničku, na žitko,
až to budem žítí, Pán Bůh rač popřítí.
Svatý Jiří, svatý Jan po věnečku veze nám,*

*nám, nám, nám, nám, těm lhoteckejm panenám.*⁴⁵

Píseň samotná začíná jako veselý popěvek v durové tónině. Další verš je rozvinutím, přidává se svrchní tercie. Následující část se dramaticky změní do mollového vzestupu, který končí v dominantním akordu. Melodie pokračuje zpětným sestupem a mollovou rytmičtější částí, kterou rozvíjí svrchní tercie. Poté následuje variace na původní melodii ze začátku, která se definitivně „potvrdí“ s výměnou v harmonii do durové tóniny a vyvrcholí závěrečným rozvinutím do další, ještě vyšší tercie, takže poslední verš se zpívá v monumentálním trojhlasu.

Tento rituální rej působil svým zakončením nadějeplně. Okamžitě přechází do vytleskávání rytmu (3/3/2) a velikonočního „nahánění“ dívek s vajíčky v ošatce chlapci s pomlázkami, kteří rytmicky vyvolávají:

*Dávaj vajec/kázal kadlec
Kázal kadlec i kadlička/abys dala dvě vajíčka
Jedno bílý/dvě červený
Šak ti slípka snese jiný.*

V závěru vychrstne dívka na chlapce vodu. Tím rázem skončí veselí a výskání dívek a na koberci zůstává chlapec a dívka (Terezka).

Zamilování

V mžiku se mění situace i atmosféra a ostatní, kteří nejsou „na scéně“, tj. sedí po obvodu koberce, začínají zpívat „moravsky“ táhlý motiv, který přechází v následující milostný duet:

*Vyletěla malá křepelenka/vyletěla překrásná panenka
Přiletěl k ní malý krahulíček/přiletěl k ní překrásný Janíček
Co tu děláš, malá křepelenko? Co tu děláš, překrásná panenko?
Viju vínky, malý krahulíčku. Viju vínky, překrásný synečku.*

⁴⁵ Tento text jsme využili jako popěvek (vzešlý z pohybové improvizace) i v inscenaci Velkolhotecká lípa (2010), kde byl melodicky chudší, celá píseň se zpívala na stejný, opakující se motiv.

Dej mi jeden, malá křepelenko. Dej mi jeden, překrásná panenka.

Já ti nesmím, svého vínka dáti, láli by mně otec a i máti.

Když ti bude máť i otec láti, přijdi ke mně vinu žalovati.

*Já tě budu věrně milovati, až se budou hory zelenati.*⁴⁶

První dvě sloky zpívají všichni kromě ústřední dvojice. Melodie se vždy v druhé části „rozdvíjí“ v terciích, akordeon pouze kopíruje melodii. Pak se píseň prudce změní, akordeon moduluje do jiné tóniny a hraje v šestiosminovém rytmu s důrazem na první a pátou osminovou notu.

Tento duet zpívají dvě skupiny „proti sobě“: chlapci/muži a děvčata/ženy (tahle ambivalence je příznačná pro situaci namlouvání a lámání mladého, nezralého věku do dospělosti). Ústřední dvojice zpívá s nimi, chlapec si dívku namlouvá, vzdalují se a přibližují, „nahánějí se“ navzájem. V doprovodu se střídá mollový akord (tónika) s mollovou subdominantou a durovou dominantou. Namlouvání nepůsobí proto „nevinně“ a pohádkově, ale je dramatické, jiskrné, napínavé. To ještě umocňuje „zhuštění“ slok, kdy do závěru jedné už zpívá druhá skupina začátek té následující. Nevzniká tam tedy pauza, ale na chvíli se překrývají.

Píseň skončí synchronně s akcí, kdy chlapec navlékne na pomlázku, kterou drží v ruce, dívčin věnec. Tahle sexuální symbolika byla díky předešlé práci s rekvizitami (pomlázky, ale i výměna věnečku za šátek v předchozí svatbě) zřejmá, přesto (i díky folklornímu pojetí) nepůsobila nijak obscénně.

Chlapec/muž se ale své partnerce (svatba ještě neproběhla) nevěnuje, kouká se po jiných, Terezka na něho volá jménem, ale on nereaguje. To probíhá s doprovodem, který melodicky vychází z milostného duetu, ale je rytmizován podobně jako velikonoční „koleda“ (3/3/2), všichni kromě hlavního páru motiv zpívají a zároveň vytleskávají, hrají na buben. Vyznívá to poměrně dramaticky, dryáčnický.

Narození dítěte, druhý cyklus

Přiletí čáp (jednoduchá maska a bílé prostěradlo), který nese uzlíček, podobně jako vrána v prvním cyklu. Terezka čeká dítě, hraje na harmoniku ukolébavku (variace na

⁴⁶ Láska a smrt, s. 86.

předešlé). Otec dítěte se ale stále poohlíží po jiných, takže ho otec Terezky nutí zpívat, postarat se o ni. Když se dítě narodí (herec proleze Terezčinou zástěrou, ta mu uváže šátek volně kolem krku), začne nahlas křičet. V tu chvíli jsem melodii ukolébavky ponechala, jenom jsem ji celou zrychlila, takže vznikla její groteskní variace. Ta napomáhala celé situaci, kdy dítě stále křičí, rodiče kolem něho pobíhají, snaží se ho uklidnit. Proběhne rychlý křest (opět variace na předešlé) a po chvíli dítě usíná a znavení rodiče taktéž.

Děda/vynášení smrtky/velikonoce/zamilování

Přichází Terezčin otec, „děda“ dítěte a spiklenecky na něho pomrkává. Dítě nereaguje a na druhý pokus se ho snaží zahnat křikem, podobně jako předtím rodiče. Děda na něj zareaguje podobně (taky „výkřikem“), a tím je uzavřeno přátelství. Jdou spolu vylekat stále spící rodiče a děda provádí dítě „po světě“ (v blízkém okolí koberce). Do toho jsem hrála instrumentálně veselý motiv v rytmu reggae. Začnou hrát na schovávanou, ale v průběhu hry si pro „dědu“ přijde „smrták“, který ho odvádí pryč. K tomu jsem začala hrát pomalý mollový rozklad akordu. Kluk (ještě se šátkem na očích) volá dědu (v průběhu volání také začne mutovat), když se ale neozývá, probouzející se rodiče mu výrazem vysvětlí situaci. Postupně z mollových tónin přecházím do motivu *Smrt nesem zanesem*.

Třetí cyklus

Následující akce se děly obdobně jako poprvé, jenže zkráceně. Opět začal průvod, rej, v průběhu písničky už ale kluk vyhledává partnerku, ta před ním utíká s ošatkou vajíček, po zastavení mu jedno dá do ruky, zamilovaně ruku v ruce odcházejí v čele pomalého průvodu. Všichni zpívají úvodní klidný, durový vokální svatební motiv ve dvojhlasu (*Je v dobrovědě hrodočok*) a odcházejí mezi diváky. Tím představení končí.

3.2.3 Komunikace s diváky před začátkem představení

Ještě než začalo divadlo samotné, navazovali jsme kontakt s diváky. Když se totiž podařilo domluvit s místním starostou (*muhtarem*) nebo duchovním (*imámem*), že můžeme v té konkrétní vesnici zahrát, domluvili jsme čas a místo a chvíli před tím

jsme začali diváky svolávat. Podobně jako v předešlých kočováním v Čechách jsme vzali nástroje (akordeon, buben), hráli jsme nějaké písně (můj repertoár byl také podobný „domácímu“ kočování, hrála jsem svižné, veselé, skočné písně) a do toho vyvolávali, ať lidé přijdou na divadlo. Naučili jsme se to turecky (*Tyatiro başlyor!/Divadlo začíná!*), ale vyvolávali jsme i česky. Pokud byl záměr čitelný z intonace, výrazu a gest, nebylo potřeba rozumět slovům.

Neměli jsme žádné zákulisí, ze kterého bychom vyšli na jeviště. Jedinými záchytnými body v krajině pro nás byla auta, ve kterých jsme cestovali, a koberec, který už byl jevištěm.

Často se kvůli zájmu vesničanů nebylo možné v autě v klidu převléct do kostýmů, děti lezly do aut, byly zvědavé, my už jsme potřebovali chystat věci a museli jsme je odhánět.

„Příprava“ publika, interakce v místě hraní byla pochopitelně improvizovaná. Zpočátku jsme zkoušeli, co funguje, jak navázat kontakt a zároveň si udržet potřebnou vzdálenost. Místy vznikaly i nepřehledné situace: někdo připravoval rekvizity, druhý zpíval, třetí komunikoval verbálně... Konkrétně popisuji jednu zkušenost ve svém cestovním deníku:

Dojeli jsme do vesnice Suveren. Suveren=Cejl. Hodně chudá vesnice pod Araratem. Hrajeme nějak pomalu (10 minut navíc!), půl hodiny předem improvizujeme s publikem, zkoušíme je rozezpívat, hrajeme písničky, opakovací zvukově-pohybové hry. Výsledek je takový, že už to nikdy nebudeme dělat déle než 5 min, protože se na tom vyšťavíme. Jsou tam převážně děti, pár mužů, ženy sledují ze vzdálenosti 100 m.

Pochopili jsme tedy, že tahle komunikace má svoje hranice, které si musíme uhájit. Týkaly se prostoru (diváky jsme potřebovali udržet za určitou vzdáleností od koberce, kde jsme ještě měli připravené rekvizity, ale zároveň dostatečně blízko na doslech) a energie (viz ono „vyšťavení“).

3.2.4 Začátek a konec představení

Po úvodní „přípravě“ publika, když už jsme cítili, že všichni, kdo chtěli přijít, přišli, nastal moment, kdy jsme věděli, že už je možné začít.

To byl vždy zásadní moment v celém dni. Po často dlouhé a únavné cestě, s vršícími se zážitky, po příjezdu do nové vesnice a setkání s místními obyvateli jsem byla vždycky zvědavá, jak budou reagovat, až to „opravdu začne“.

Když jsme se rozmístili po obvodu koberce, začali jsme zpívat *Bílé husy, bílé*. Diváci se divili, ztišili se, nevěděli, co si o tom mají myslet, čekali, „co z toho bude“. Jejich výrazy vypovídaly o tom, že nijak novou situaci nehodnotí, přímo vnímají, co se jim nabízí. I my herci jsme se během zpěvu (po jisté době již důvěrně známé melodie) zklidnili, usebrali, leckdy poprvé za den soustředili sami na sebe, před zraky diváků. Tím, že jsme začali společně zpívat, jsme se i tělově lépe napojili. Konec písně už přímo navazoval na hereckou akci, která byla hudbou doprovázená instrumentálně. Už bylo jasné, že my hrajeme a diváci mohou sledovat.

Závěr představení byl zpočátku těžko srozumitelný. Chtěli jsme původně postupně odcházet „do diváků“, v tomto případě do volné krajiny, po cestách okolo. Bylo to ale rozpačité, diváci nevěděli, že tím představení končí. Později jsme tedy přidali to, že přiběhneme zpátky na koberec a ukloníme se.

3.2.5 Divácké reakce

V průběhu celého představení už byla divácká pozornost jasně vedená. Ačkoliv jsme tedy diváky zapojovali (do vytleskávání rytmu, do hry na schovávanou) a hra působila skutečně živě, bylo zároveň rozpoznatelné, že se to uskutečňuje v připraveném rámci. Myslím, že díky té komunikativnosti nám jeden z diváků řekl, že to na něj nepůsobilo jako „play“, ale „game“.

Jinak jsme vnímali, že diváci akcím rozumí, vztahy byly čitelné a situace rozpoznatelné. Necháпали sice, proč chlapci děvčata bijí (pomlázky) a děvčata jim za to dávají vajíčka. Porozuměli tomu ale v linii vztahů, takže to nenarušilo vnímání celého děje.

3.2.6 K autorské hudbě v inscenaci Cykly

Hudba se vyvíjela nejdřív jako nápad, který se postupně opracovává při korepeticích a zkoušení. Píseň (či motiv) se prakticky ověřuje, získává formu a říká si o svůj výraz. Leckdy zjistím, že co jsem si vymyslela, se v dané situaci nedá fyzicky „uzpívat“, nebo je to zbytečně složité. Stalo se taky, že jsem píseň napsala v nějaké formě, která se pak nehodila do situace, a bylo třeba ji změnit. Například *Křepelička*,

kteřá byla původně celá v pomalém, táhlém tempu. Režisér mi řekl, že by bylo potřeba to trochu „odrazit“, aby to mělo větší jiskru. Změnila jsem tedy od třetí sloky rytmus na daleko skočnější, rozvernější, a tahle úprava výrazně prospěla nejen písni samotné, ale i celé situaci (namlouvání), která se tím stříhem započala.

V průběhu kočování v Turecku jsem si víc než kdy jindy předtím uvědomila, že se až z reakcí diváků dozvídám, co jsem vlastně napsala. Divák „odečítá“ děj inscenace i podle toho, jakou emoci hudba nese. V jazykově odlišném prostředí to platí dvojnásobně. To však neznamena, že je potřeba mu nějak přehnaně nadbíhat a vysvětlovat. Z divákova výrazu, z jeho reakcí zpětně poznám, jestli byl můj záměr jasný a zpracování patřičné.

Na začátku zkoušení a psaní hudby jsem přemýšlela o univerzálnosti hudby. Je to, co považujeme my za smutné, smutné i pro Turky? Máme v tomto smyslu stejný jazyk, stejný kód? Moje zkušenost byla taková, že hudbu v tomhle emocionálním smyslu vnímali podobně jako my. Myslím, že na tom má ale velký podíl to, že jsme všechno zpívali a hráli v rámci představení, s určitým výrazem, který byl právě proto ještě jasnější. Kdybych chtěla psát hudbu v jejich tonálním systému, trvalo by mi roky, než bych pochopila, jak funguje. Tedy zpětně mi tahle otázka přijde lichá, protože stejně jako oni by hráli svoje divadlo svým jazykem (nejen verbálně, ale i co se týče gest, pohybu a hudby), my musíme ctít ten náš, protože jiný ani neumíme. Když se ale dotkneme nějaké podstaty, která je třeba v lidových písních „zakódovaná“, je možné komunikovat přímo. Kdybychom ovšem v sedě zpívali folkovou píseň, která je založená na slovním humoru nebo politických narážkách a má nevýraznou melodii, sdělili bychom toho tureckému publiku daleko méně.

Uvědomila jsem si také to, že v průběhu představení hudbu celkově víc „otevírám“ do prostoru, směrem k lidem. Jak u zpěvu (viz dále), tak i u hraní na akordeon. Jako bych si víc osvojila to, že přímo tou hudbou komunikuji. Nemusí to být jen proto, že podporuje určitou situaci, ale i proto, že sama svou stavbou něco sděluje. Vyzkoušela jsem si větší expresivitu i při hraní na nástroj, větší rozdíly nálad, přesnější artikulaci daného motivu. K tomu mě vedla právě snaha o dorozumění s divákem.

3.2.7 Ke zpívání v představení Cykly

Ve zpěvu platilo totéž, co u instrumentální hudby, a možná ještě víc. Zaměření, zacílení na diváka, na komunikaci s ním, mi umožnilo otevřít i zpěv víc do

prostoru. To znamená i větší zapojení celého těla, větší gesta. Viděla jsem potom i na videozáznamech, jak se výraz v průběhu hraní v Turecku proměňoval. Dovolila jsem si jít do větší dynamičnosti a expresivity.

Podobně jako u slov jsem začala víc vnímat intonace, tak i v hudbě jsem začala zřetelněji vnímat, „jak se to říká“. Ačkoliv jsme ve většině písní ponechali slova, kterým nikdo nemohl rozumět, domnívám se, že to mělo smysl. Zvuk slova je součástí dojmu, jímž řeč (i zpěv) působí na posluchače. Zároveň slova pro herce nesou konkrétní význam, který se v jeho zpěvu projevuje. Například když herec zpíval „*Vy pantáto i paňmámo já vás prosím velice, abyste nezbraňovali vaší milé dcerušce*“, je to jasná situace, jasné sdělení, které ho vede k určitému výrazu. Pochopitelně je tenhle poměr situace, lyriky a dalších textových kvalit v každé písni jiný (když zpíváme o *lhoteckej panenkách, žitku a pšenici*, projeví se to ve výrazu daleko méně).

Možná ještě více než o sdělování bychom mohli mluvit v souvislosti se zpěvem o sdílení. Psala jsem už v úvodu práce, že mi dělalo problém zpívat publiku, když jsem diváka vnímala jako toho, kdo hodnotí. Cesta do Turecka mi pomohla se od tohoto pocitu osvobodit. Když jsme přijeli do vesnice, kde nás nikdo neznal a nikdo nevěděl, co se bude dít, vzniknul tím prázdný prostor, otevřená situace. V té jsem si mohla lépe uvědomit určité psychofyzické naladění a jeho souvislost s tím, co zpívám. Tím, že se vše děje živěji a spontánněji, než tam, kde je předem jasné, kde, kdy se bude hrát a o čem to asi bude, vede mě to k intenzivnějšímu prožitku toho, co se děje tady a teď. Zpěvu to zřetelně prospívá.

3.2.8 Závěrem ke KočéBRování

Pět ročníků kočování mi úplně změnilo pohled na divadlo, jak jsem ho znala předtím. V prvním roce (když jsem se ještě účastnila jako pasivní divák) bylo výzvou vyjet za město. Při posledním ročníku (2015) bylo výzvou obstát na hlučném marockém tržišti před dvěma stovkami diváků, v příšerném vedru, s představením beze slov. Rozbalit koberec a hrát.

Kromě zážitků spojených s cestováním nabízí divadlo způsob, jak se dostat k lidem blíž. My se s nimi o něco podělíme a oni se potom podělí o něco s námi. Ať už je to jídlo, nebo to, že nás přijmou mezi sebe. V Turecku nás nazvali „svatými“, protože nechápali, jak je možné, že se někdo z Evropy vydá zrovna k nim, do

zapadlé vsi, aby jim zahrál divadlo. Tahle „cesta za divákem“ je velmi podstatná, protože my skutečně stojíme o ten společný zážitek. Ta neopakovatelná setkávání jsou podstatou našich divadelních cest. Právě z nich čerpáme zkušenosti, které bychom v Čechách nemohli zakusit.

Závěr

„Všude jsme udělali stejnou zkušenost, že jsme lidi potěšili a zaujali. Samo o sobě to mnoho neznamená (i když je to nesmírně příjemné a povzbudivé), protože v jistém smyslu to nemohlo být jinak. Byla to příliš zvláštní událost. Netřeba přeceňovat; muselo by to být s lidmi špatné, kdyby je nezajímalo, co ještě nikdy neviděli.“⁴⁷

To platí i pro naše představení, ať už se hrají ve Lhotě, na východě Turecka, nebo v Maroku. Nemusí to být proto, že by nikdy neviděli divadlo (ačkoliv i to jsme zažili), ale proto, že jsme tou událostí přinesli něco nového, nečekaného. Je pro mě podstatné ohledávat to, co je na divadle nesamozřejmé. Ať už v tom, že se vůbec odehraje, nebo ve způsobu, jakým sděluje. Zjistila jsem, že k tomu, abychom vytvořili s divákem vztah a mohli s ním něco sdílet, nepotřebujeme mnoho. Musíme být otevření a hledat to univerzální, co je nám společné napříč kulturami. Ať už se to pak odehraje při jam session, kdy se nám podaří najít společnou hudební řeč, nebo při představení, kdy dokážeme diváky rozesmát nebo dojmout, je to pro mě zkušenost divadelní i lidská.

Autorská tvorba pro divadlo KočéBR a studium na KATaP DAMU mě dovedly k vnímání divadla jako jedinečné události. Scénická hudba je pro mě dalším způsobem, jak s divákem komunikovat, a to na jiné úrovni než slovní nebo vizuální. Jedná se o emocionální sdělení, jehož řeč je srozumitelná i tam, kde nás odděluje odlišné kulturní zázemí. Píseň je (v tomto pojetí) možnost setkat se s divákem prostřednictvím svého hlasu. Myslím si, že to podstatné, co se mění, když začneme zpívat, je vztah. Zpěvem můžeme navázat vztah k sobě, k druhým (hercům, divákům), k prostoru. Tím vztahem už vytváříme situaci setkání, které může vést třeba právě k divadlu.

⁴⁷ BROOK, Peter: Pohyblivý bod, Op. cit., s.125

Příloha č.1 fotografie



(1) *Velkolhotecké pašije*, postava Smrti (foto: Zbyněk Srba)



(2) *Velkolhotecké pašije*, ukřižování Ježíše Krista (foto: Zbyněk Srba)



(3) *Kterak se lhotecký rodák...*, František Macků (foto: Jan Halaška)



(4) *Velkolhotečtí pěvci*, Píseň velkolhotecká (foto: Marek Hlavica)



(5) *Velkolhotečtí pěvci*, „měšťáček“ (foto: Marek Hlavica)



(6) *Hoří, má lhotecká panenka!*, tombola (foto: Marek Hlavica)



(7) *Hoří, má lhotecká panenka!*, část ženského sboru (foto: Marek Hlavica)



(8) *Cykly*, zkoušení v Turecku (foto: Marek Hlavica)



(9) *Cykly*, svolávání diváků (foto: Marek Hlavica)



(10) *Cykly*, komunikace s diváky před představením (foto: Marek Hlavica)



(11) *Cykly*, Velikonoce (foto: Marek Hlavica)



(12) *Cykly*, dítě (s šátkem) a jeho rodiče



(13) *Cykly*, dětství; hra na schovávanou (foto: Marek Hlavica)



(14) *Cykly*, smrt matky (foto: Marek Hlavica)



(15) *Cykly*, hudební doprovod (foto: Marek Hlavica)

Příloha č.2 Portfolio (soupis prací)

STUDENTSKÉ PRÁCE

scénická hudba, korepetice, hudební spolupráce (housle, akordeon, klavír), hudebně-dramaturgická spolupráce, scénické čtení, herectví, loutkoherectví, autorské herectví

JAMU (2009-2012)

obor dramatická výchova, zakončeno titulem BcA.

Příběh vojáka (I. F. Stravinskij/Ch. Ramuz); režie Martin Domkář; 2009
Opereta (Witold Gombrowicz) spolu s Jakubem Vašicou; režie Vítězslav Větrovec; 2010
Had a králík (Daniel Rampáček) spolu s Jakubem Vašicou; režie Mária Smreková, 2010
Unprotectible (autorská inscenace) spolu s J. Vašicou a J. Goetzovou; režie Jakub Vašica; 2010
Adélka (autorský text, výstup z předmětu Tvůrčí psaní); 2010
Monolin (Ján Mikuš) spolu s Tomášem Davidem; Ján Mikuš 2011
Rómeo a Héro (Jana Hanzelová a Ján Mikuš); Ján Mikuš, 2011
AM (Anatolij Marčenko) režie Matěj T. Růžička, 2011
Bůh masakru (Yasmina Reza); režie Martin Domkář; 2011
Představení Hamleta v obci Velké Ludřice (Ivo Brešan); Matěj T. Růžička, 2012
Správce snů (Ivan Vyskočil) spolu s Vítkem Maštalířem, 2012

VŠMU (2011-2012)

obor Bábkoherectvo, jednosemestrální pobyt na Katedre bábkarskej tvorby

Analfabeta Negramotná režie, předloha: Ján Uličiansky, pedagogické vedení: Miriam Pavelková, 2012
Neboj sa, Nebojsa! režie Pavol Uher, předloha Pavel Dobšinský, 2012
Boháč a Lazar režie Zuzana Kollárová, předloha Pavel Kyrmezer, 2012

DAMU (2012-2016)

tříletý navazující magisterský obor Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

Nataša-hlavní půlrole v kluzurním představení na motivy Čechovových Tří sester (pedagogické vedení Jan Hančil, Hana Malaníková)
Pravidelné autorské prezentace, autorská čtení, výstupy z předmětů interpretace písničky a dalších.

DIVADLO KOČÉBR

Velkolhotecký projekt

Velkolhotecká lípa; režie Vítězslav Větrovec; 2010 (hudební a herecká spolupráce)
Velkolhotecké pašije (sestaveno z evangelií); režie Vítězslav Větrovec 2011 (scénická hudba, hudební a herecká spolupráce)
Kterak se lhotecký rodák František Macků domů navrátil a s divadelníky z Brna tam besedoval (K.Menclerová, V.Větrovec) 2012 (scénická hudba, hudební a herecká spolupráce)
Velkolhotecká škola (V. Větrovec) 2013 (scénická hudba, hudební a herecká spolupráce)
Mi abuela Pilar (Rebeca Izquierdo) režie Marika Smreková 2013 (hudební spolupráce)
Karagosz a Hadzivat (Ibrahim Volga Mengü, Ferit Celik) režie Marika Smreková 2013 (hudební spolupráce)
Kalevala jenom z mála (Mária Smreková), 2014 (hudební spolupráce)
Kriplíci (V.Větrovec), 2014 (hudební spolupráce)
Deli Dumrul (Mária Smreková), 2014 (hudební spolupráce)
Velkolhotečtí pěvci (V. Větrovec), 2014 (hudební a herecká spolupráce)
Pilna Maara Istabina (Mária Smreková), 2015 (hudební spolupráce)
Adam (Adam Steinbauer, Hakancan Kargidanoglu), 2015 (hudební spolupráce)

Bůh žehnej její duši (Caustica Teatro), 2015 (herecká spolupráce)
Hoří, má lhotecká panenka! (Forman, Passer, Papoušek, Větrovec), 2015 (hudební a herecká spolupráce)

KočéBRování

Kytice (K.J.Erben); režie Vítězslav Větrovec 2011 (scénická hudba, herecká spolupráce)
Ilias (Homér); režie Vítězslav Větrovec, 2012 (scénická hudba, herecká spolupráce)
Tyjátrmachers! (autorské představení); režie V. Větrovec 2013 (hra na harmoniku, herecká spolupráce)
Cykly (autorské představení), režie V. Větrovec 2014 (scénická hudba, hudební a herecká spolupráce)
Tisíc a jedna noc režie V.Větrovec 2015 (scénická hudba, hudební a herecká spolupráce)

SPOLUPRÁCE S DALŠÍMI DIVADLY

Divadlo Stadec Dorost (Brno)

Gargantua a Pantagruel aneb Smích smrti navzdory; režie Vítězslav Větrovec 2013 (scénická hudba, postava Grácie)

Divadlo Tramtárie (Olomouc)

Jana Eyrová (E. Bronteová); režie M. T. Růžička 2012 (výběr hudby)

Studio Marta (Brno)

Peer Gynt (Henrik Ibsen), režie Juraj Augustín 2013 (scénická hudba)

Divadlo Feste (Brno)

Hodní, zlí a dotovaní Větrovec, Menclerová, 2013 (scénická hudba)
Husina (Jakub Macek); režie Vítězslav Větrovec 2014 (scénická hudba)

Divadlo Reduta Brno

Jak chutná moc (Ladislav Mňačko/Tomáš Vůjtek); režie Ondřej Elbel 2014 (hudební spolupráce)

Divadlo Buchty a loutky

Loutková normalizace (Radek Beran), 2013 (dabing)

Divadlo Šumperk

Aládín a kouzelná lampa (V.Větrovec), premiéra 9/2015 (scénická hudba, korepetice)

Otevřené Muzeum Horní Maršov

O chudé děvečce maršovské (V. Větrovec); 2013 (hudební spolupráce)

DALŠÍ AUTORSKÉ PROJEKTY

Bylo nebylo ve sladké Francii

Tvorba a realizace autorského představení. Režie Jan Večeřa a kol., 2013

Nícení

Autorská hudba k audioknize (Ivana Myšková/Zuzana Pitterová), vydalo DAMU: Tympanum, 2014

Použité prameny a literatura

OSOLSOBĚ, Ivo.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, Praha 1974

CÍSAŘ, Jan: Scénické zpívání, disk 18/prosinec 2006

FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativity. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011
ISBN 978-80-904487-2-8

VÁLKOVÁ, Libuše a Eva VYSKOČILOVÁ. Hlas individuality. Vyd. 1. V Praze: Akademie
múzických umění, 2005 ISBN 80-7331-034-1

BROOK, Peter. Pohyblivý bod. Vyd.1 Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

LUKAVSKÝ, Radovan (ed.) Stanislavského metoda herecké práce, Státní pedagogické
nakladatelství, n.p., 1978

ROUBAL Jan: Co je a jak se děje divadlo.in Souřadnice a kontexty divadla. Antologie
současné německé divadelní teorie. Praha, 2005 ISBN 80-7008-189-9

HUSLER, F., RODDOVÁ-MARLINGOVÁ, Y. Zpěv. Ostrava: F-PRINT 1995

HALAS, HOLAN: Láska a smrt: výbor lidové poezie. Československý spisovatel, 1984

SUŠIL, František: Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými. V Brně: Tiskem a
nákladem Karla Winikera, 1859

SMETANA, Robert: O melodických idiotismech v lidovém zpěvu evangelíků velkolhoteckých,
1934

VLČINSKÁ, Zuzana: Písně na cesty krajinami duše. Vyd.1 v Praze: Vyšehrad, 2015

RAISOVÁ, Michaela: Výchova k hlasu: Synergie přístupů (Diplomová práce) Akademie
múzických umění v Praze, 2015

Internetové zdroje

Všechny internetové zdroje dostupné online ke dni 8. 5. 2016.

www.kocebr.webnode.cz

www.velka-lhota.dacicko.cz

www.rozrazilonline.cz

www.ivanvyskocil.cz

www.slovoasmysl.ff.cuni.cz

www.jamu.cz