

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

AUTORSKÁ TVORBA V LOUTKOVÉM DIVADLE

Vize vs. realita

Bára Purmová

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Marek Bečka

Oponent práce: Mgr. Jan Zich

Datum obhajoby: 6. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Acting with Focus on Authorial Creativity and Pedagogy

BACHELOR'S THESIS

AUTHORIAL CEATION IN PUPPET THEATRE

Vision vs. reality

Bára Purmová

Thesis consultant: Doc. Mgr. Marek Bečka

Opponent: Mgr. Jan Zich

Date of thesis defense: 6. 6. 2017

Academic degree: BcA.

Praha, 2017

Prohlášení

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

<p>AUTORSKÁ TVORBA V LOUČKOVÉM DIVADLE</p>

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.

Poděkování

Děkuji doc. Markovi Bečkovi za vedení mé práce a také Markétě Machkové za její čas, který věnovala velmi precizně mé práci, připomínkám a nápadům, i když nemusela, čehož si velmi vážím. Děkuji celému inscenačnímu týmu *Pštrosů*, jelikož bez nich bych neměla o čem psát a také Míše Homolové, Robertu Smolíkovi a Vítkovi Peřinovi za možnost si popovídat. V neposlední řadě, děkuji rodině a kamarádům.

Abstrakt

Práce se zabývá procesem tvorby autorské loutkové inscenace *Pštrosi* od prvotního nápadu až po premiéru. Podrobným popisem poukazuje na rozdíly vize a reality, teorie a praxe. Popisuje získané zkušenosti, jež ovlivnily další tvorbu. Autorský pokus uvádí do kontextu jiné současné tvorby pomocí rozhovorů s tvůrci v profesionálním loutkovém divadle. V závěru se zamýšlí nad nuancemi rozdílu mezi pojmy autorskou tvorbou a autorstvím.

Abstact

The subject of my thesis is the process of creation of the authorial puppet performance called *Pštrosi* – since the origin of the idea till its premiere. It shows in details the deferences between the vision and reality, theory and practice. It also describes the experiences which has influenced further creation. Thanks to the interviews with the creators of professional puppet theatre, this authorial performance also puts other cathegories of contemporary art into the context. In conclusion, this work shows the nuances of the difference between the concept of authorial creation and authorship.

1. Úvod	8
2. Jak jsem se dostala k loutkovému divadlu I.	9
2.1. Zamyšlení	9
2.2. Jak jsem se dostala k loutkovému divadlu II.	12
3. Naivní divadlo - <i>O beránkovi, který spadl z nebe</i>	13
4. Autorská inscenace <i>Pštrosi</i> + rozhovory s tvůrci inscenace	
<i>O beránkovi, který spadl z nebe</i>	15
4.1. stručný popis děje	18
4.2. TEXT	19
4.2.1. Psaní pro loutkové divadlo a pro děti	22
4.3. SCÉNOGRAFIE aneb naivní představa všehoschopného děvčete... ..	26
4.3.1. typy loutek	26
4.3.2. materiál	27
4.3.2.1. Vize další, aneb „zkouším“	28
4.3.3. postup práce a další „zkoušet“	29
4.4. první pokus zkoušení - KOLEKTIVNÍ REŽIE	31
4.5. druhý pokus zkoušení - REŽIE	31
4.5.1. u stolu pro dvě	31
4.5.2. studium vztahu k loutkám, hledání charakteru	33
4.5.3. proces improvizace	34
4.5.4. hudební složka	34
4.5.5. celkové slepování a fixace tvaru	35
4.6. Poznatky od premiéry dál	37
4.6.1. reflexe vnější i vnitřní	38
4.6.2. Získané zkušenosti a ponaučení	40
5. Jak dál?	41
5.1. Měsíční sen	41
5.2. Hlupáci z Chelmu	42
5.3. Pan Josef	43
6. Závěr	44
7. Použitá literatura	48
8. Obrázková příloha	50

1. Úvod

Mám spoustu představ, vizí, snů a nápadů. Spoustu toho umím a spoustu toho ještě neumím. V této práci bych ráda popsala zkušenost, která jsem se jednou rozhodla, že vytvořím svoji autorskou loutkovou inscenaci.

Kterak se mění představy a vize, která zklamávají připravené plány a nápady a která klame čas a energie. Proces přípravy inscenace *Pštrosi* byl pro mě natolik inspirativní, frustrující a rozsáhlý, že se stal hlavním pilířem této práce. Skrze jeho podrobný popis bych ráda nastínila důležitost rozložení sil a potřebu „být nohama na zemi.“ Jelikož jsem se v inscenaci objevila nejen jako autor textu, ale i dramaturg, scénograf a herec, mohu skrze vlastní zkušenost popsat prakticky všechny složky tvořící divadelní útvar, vyjma režie, od které jsem utekla hned po první zkoušce. Tuto vedlejší větu předmětnou blíže vyložím a vysvětlím v kapitole 4. 4. První pokus zkoušení -
-KOLEKTIVNÍ REŽIE.

Pro uvedení vlastního autorského pokusu do kontextu jiné současné tvorby jsem do speciálních odstavců zařadila útržky rozhovorů s Michaelou Homolovou, Robertem Smolíkem a Vítem Peřinou¹, kteří se společně podíleli na inscenaci *O beránkovi, který spadl z nebe*, uvedenou v Naivním divadle v Liberci v únoru 2014. Pro naprosté uchvácení tímto dílem, mě zajímal proces jejich společného tvoření. Vedle zvědavosti bylo záměrem mých rozhovorů také srovnání – liberecké představení totiž vznikalo v rámci profesionálního souboru a v podmínkách z mého pohledu ideálních. Celou zkušenost se pokusím v závěru reflektovat a krátce popsat, kam mě posunula a jak postupuji v dalších projektech. K písemné práci přikládám záznam inscenace *Pštrosi* a dále fotografie a náčrty týkající se jak našeho představení, tak i inscenace Naivního divadla.

¹ Rozhovory s Michaelou Homolovou a Robertem Smolíkem probíhaly formou setkání (19. 1. 2017, 4. 5. 2017), které jsem nahrávala na diktafon. Vybrala jsem tématické útržky citací, které jsem přepsala téměř doslovně s ohledem na spisovnou češtinu. Rozhovor s Vítem Peřinou probíhal formou emailu (19. 4. 2017), kdy respondent odpověděl na sadu otázek. Jeho odpovědi jsou bez úprav.

2. Jak jsem se dostala k loutkovému divadlu I.

Za to, čemu se věnuji a co mě zajímá, může kromě mě samotné několik lidí, kterým bych v této práci ráda věnovala pár řádků. Jakožto členka sportovně orientované rodiny, vyrůstající povětšinou na fotbalových hřištích, na kole, atletickém stadionu, na lyžích a tenisovém kurtu, bylo by jednoduché podlehnout rodinnému proudu a stát se skokankou do výšky, nebo oštěpařkou. To, že mě baví kreslit a vyrábět, naštěstí rodiče poznali dostatečně brzy a už na základní škole se mé sportovní zájmy začaly postupně mísit s výtvarnými. Na divadlo by nebyl býval nikdo pomyslel, kdybych nepotkala Kateřinu Císařovou, která mě přesvědčila, že začneme chodit na dramatický kroužek.

Dramatický kroužek se mi zdá do bakalářské práce jako nepřijatelné slovní spojení. Dramatický kroužek. Zní spíše jako součást slohové práce na základní škole. Nicméně dlouhou dobu jsem přemýšlela, čím důstojnějším bych jej měla nahradit a zjistila jsem, že to není na místě. Dalo by se říci literárně-dramatický obor Domu dětí a mládeže Vikýř, ale to by bylo moc akademicky řečeno a akademické to tam rozhodně nebylo. Právě sousloví dramatický kroužek docela přesně vystihuje, jak se u nás na maloměstě – v Jablonci nad Nisou pracuje, nebo alespoň pracovalo s dětmi, když si chtěli tzv. „hrát scénky“ a „nacvičovat divadlo“. Ano přesně tohle byla naše touha s Kačkou, a proto, když už nám to přestala povolovat paní učitelka na začátku hodin češtiny (vždy jsme přišly s nějakou „nacvičenou scénkou“, kterou jsme si den před tím po škole vytvořily a kterou jsme si chtěli zkusit před diváky), přihlásily jsme se na dramatický kroužek ve Vikýři, kde je přesně na takové to hraní si prostor a nikdo nám tu zábavu nenaruší, ba naopak bude žádaná a bude se rozvíjet.

2. 1. Zamyšlení

Dramatický kroužek? Není nakonec celý předchozí odstavec neadekvátní závěrečné práci vysokoškolského vzdělání? Ač jde jen o jeho první stupeň? Nicméně jej ponechám na svém místě, aby pomohl vystihnout jakousi lehkomyšlnost a čistotu tehdejšího období, kdy tvorba přicházela zcela spontánně, někde z hlubin dětské duše, a kdy byla třeba i neudržitelná a nutkavě nadržovaná po kontaktu s divákem, posléze třeba i neadekvátní, jako tomu bylo v hodinách češtiny, kdy jsme předváděly nejrůznější potřeštěné scénky, které ale měly svou sílu právě v tom čirém nadšení a nespoutanosti něco tak prostoduchého předvádět. S psaním o tomto svém životním období si uvědomuji, jak si postupem času a postupem nabírání zkušeností a ambicí,

začínám klást nároky a začínám chtít, tím co dělám, za každou cenu něco důležitého sdělovat, měnit svět, být originální. Začínám rovněž dychtit po formě, na tu potřebuji finance, upíšu se grantu, jsem stíhána termíny, MUSÍM zkoušet, „aby to nebyl průšvih“, a celý prapůvodní smysl toho, co mě k divadlu táhlo, se může ztrácet a já už se můžu jen nevědomky nechat vléct trendy, společenskými úzy, nějakou nastolenou laťkou, kterou přece chci překonávat. Když jsem se nedávno (na festivalu Autorská tvorba Nablízko 2017) šla podívat do Disku (divadlo studentů DAMU) na hostující amatérský soubor Prase na koni z Polabí, byla jsem naprosto uchvácená a dojatá. Přemýšlela jsem, čím to je. Byly to jen čtyři vtipné, naprosto nesourodé scénky o hip-hoperech, televizní soutěži Riskuj, cizím pánovi a kouzelníkovi, které si členové souboru vymysleli sami, poskládané ledabyle za sebou. Dohromady to nemělo žádný propojovací oblouk, žádné společné dějové téma, a přesto to na mě zanechalo silný zážitek. A bylo to právě tou prostoduchostí, tím prapůvodním nadšením na něčem se společně vyřádit a vyjádřit, které je pro mě neskutečně důležité a které právě ve spojení s Divadlem Disk ještě posílilo svůj význam. Proč právě v Disku? Protože právě sem se chodím dívat na absolventská představení studentů DAMU, plná výpovědí, plná umění, plná divadelních metafor a znaků, což je skvělé, ale přesto jsou něčím prázdná. Jsou prostá nějakého - nejideálnější slovo je také neakademické – jsou prostá nějakého „rošťačení“.

Jak píše Jiří Havelka ve své stati *Hranice divadla, limity reality*²

„...jakmile divadlo přestává integrovat s divákem, jakmile nezasáhne diváka skutečně autentickým prožitkem, jakmile se stává pouze demonstrací nápadů či estetickou kratochvílí, předváděním hereckých dovedností nebo (jste-li příznivci starých dobrých pravd) jakmile „nejde přes rampu“, zkrátka jakmile přestává být právě teď hranou hrou, stává se mrtvým. Jako odpojená telefonní budka...“

Podmínky, v jakých představení vzniká, podmínky procesu, vyvstaly mi jako velmi důležitá součást přípravy díla. Z praxe potvrzuji, že nejproduktivněji a nejpříjemněji se nám zkoušelo, když jsme měli možnost vyjet na nejméně víkendové soustředění na chalupu. Odříznutí od světa, od svých všedních problémů a stresů jsme se společně ocitli na neposkvřněném místě, kde nás nerozptyloval internet, facebook, email, ani okolní společnost. Byli jsme dostatečně daleko od možnosti výmluv, „že navečer

² Havelka J., „Hranice divadla, limity reality“, in Ljubková M. a kol.: *Šťastná generace: režiséři z alterny*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 75.

musím odjet odehrát představení a pak se vrátím". Společné snídaně, obědy, večeře, procházky, večerní společenské hry pomáhají napojit se na stejnou vlnu a energii. Fungují jako společné odreagování, v rámci kterých ale mnohdy vznikají ty nejlepší nápady. Vytvoření příjemných podmínek pro tvorbu, v přátelské atmosféře, napomáhá uvolnění a přepjatosti cílené na výsledek. Vzniká větší prostor pro hraní SI³ a již výše zmiňované „rošťáčení“, které se ale ve výsledku jasně metafyzicky projeví.

Podmínky procesu vytvoří a zabalí celé dílo. A tento obal nejde tak lehce sloupnout, jako papírek od bonbónu. Zůstane k němu přirostlý a společně s obsahem vytváří chuť. Někdy ho přebije žvýkačka ukrytá uprostřed, ale ta se rychle vyžvýká. (Žvýkačka symbolizuje právě pouhou demonstraci nápadů a estetickou kratochvíli.)

Je pro mě důležité pracovat s lidmi, se kterými mě to zkrátka baví a naplňuje, protože to společně chceme dělat a nejsme jen vláčeni představami a ambicemi režiséra. Pouhé plnění požadavků se z jeviště snadno vycítí.

Jsem také studentka DAMU, píšící zde svou závěrečnou práci pro ukončení prvního stupně vysokoškolského vzdělání. Je to tak. Umění láká, nutí zkoumat hranice, být populární, měnit společnost, ale je docela lehké, že vás přivleče a stáhne do proudu trendů. Damu má také svoje trendy a svoji tzv. „damáckou bublinu“, která omezuje tvorbu. Jsou témata, která jsou „cool“ a díky kterým budete „cool“ i vy. A mnohdy to na venek působí tak, že studentům stačí „být cool.“ Ale kde je nějaká pravdivost, nějaký hlubší smysl, přesvědčení a uvědomění si právě individuální výjimečnosti? Škola nám nabízí skvělé možnosti, kterých je dobré využívat co nejvíce, ale je občas složité, ustát si to svoje a nebýt ovlivněn jen někým jiným. Na Katedře Autorské tvorby a pedagogiky se právě nepravdivosti, manýrák a naučeným stereotypům snažíme a učíme vyvarovat. Ivan Vyskočil založil tuto katedru, právě pro to, aby dával vnitřnímu nadšení a vůli po setkání s divákem přednost před umělým vnějškovým řemeslem a ambicemi. Protože to je právě to krásné. Barevnost a různorodost.⁴

³ Více o termínech *hraní si, samohra, trojjednost autora, herce a diváka, otevřená dramatická hra* v: Kol. autorů, *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, 1. vyd. Praha: NAMU, 2003
Rut P., *Ivan Vyskočil: Vždyť přece létat je o hubu*, 1. vyd. Praha: Portál, 2000
o samotné hře:

Huizinga J., *Homo ludens: o původu kultury ve hře*, 2. vyd. Praha Dauphin, 2000

Plichta J., *Glosy k tajemství lidského hraní*, 1. vyd., Praha: NAMU, 2011

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

⁴ více o autorském přístupu na KATaP např v:

Kol. autorů, *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*, Praha: NAMU ve spolupráci s Brkolou, s. r. o., 2011

Kol. autorů, *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, 1. vyd. Praha: NAMU, 2003

Asi takovéto myšlenky jsem měla, když jsem napsala dramatický text *Pštrosi* a rozhodla se, že i bez větších zkušeností s výrobou loutek, scénografie a režie, se pokusím představení udělat sama a přizvu si jen herce, s nimiž společnými silami a společnou hrou tento kus zhotovíme. Představení vznikalo jako mimoškolní aktivita, tudíž jsem jej nekonzultovala ani s žádným pedagogem.

2. 2. Jak jsem se dostala k loutkovému divadlu II.

V dramatickém kroužku si nás vyhlídla principálka místního loutkářského spolku Vozichet Jiřina Polanská, že by s námi chtěla zpracovat loutkovou pohádku *Zlaté kuře*⁵. A tak jsem se dostala k loutkám. Skrz Vozichet, skrze skvělou, inspirativní a obohacující práci právě s Jiřinou jsem si vytvořila velmi silný vztah k loutkám a začaly mně, jakožto divadelní žánr, zajímat nejvíce pro své nekonečné možnosti. Velmi aktivně jsem se jim věnovala jak ve Vozichetu, tak formou různých seminářů v rámci loutkových festivalů a do toho jsme se s Kačkou přihlásily na opravdu literárně-dramatický obor do ZUŠ Liberec, kde jsme v rámci dramatické výchovy musely docházet jednou týdně i na hodiny přednesu. A tam jsme se potkaly s Michaelou Homolovou. Michaela Homolová nám otevřela oči a dále prohloubila naše loutkářské vzdělání skrze svůj široký rozhled, skrze své zkušenosti z Naivního divadla, kde působí jako velice úspěšná režisérka a herečka a stala se i naší dobrou přítelkyní. Jak ve Vozichetu, tak s Míšou jsme pracovaly na různých představeních. A to nejen loutkových. Každý rok jsme vytvořily minimálně jednu inscenaci, se kterou jsme jezdily po festivalech a s některými byly i velmi úspěšné. Jenže právě ve světle oné úspěšnosti jsme se najednou scházely hlavně proto, abychom tvořily další inscenaci, a na samotné hraní si už moc nezbyval čas. Myslím, že to byla škoda a v období, kdy nám bylo mezi čtrnácti a šestnácti lety, nás tento na cíl a úspěch zaměřený přístup jistě ovlivnil do další práce. Zkrátka, byly jsme od mala zvyklé vytvářet hotové tvary, které se daly prezentovat širšímu publiku. Má to výhodu v tom, že většinou vše dotáhneme do konce, ale takovýto způsob práce skýtá i jednu nevýhodu a to, že se člověk nerozvíjí právě v tom neambiciózním a banálním hraní si.

⁵ Orlov V., *Zlaté kuře*, 1. Vyd. Praha: Dilia, 1985

3. Naivní divadlo

Protože jsem nechtěla zůstat jen u popisu své praxe, rozhodla jsem se k jednotlivým kapitolám přiřadit nakonec krátké útržky rozhovorů pro porovnání, jak vzniká loutková inscenace v profesionálním divadle. Berme tuto možnost tvorby jako specifický, pro mě v některých případech ideální způsob tvorby, ke kterému jasně nemáme všichni jednoduchý přístup a podmínky, nebo tento institucionalizovaný přístup nepodporujeme. Nicméně si myslím, že i pro amatérské tvůrce, kteří nemají vždy možnost mít po svém režijním boku jak autora textu, dramaturga, scénografa a muzikanta, mohou být tyto informace inspirativní, a to i pro tvůrce čistě samotářské. Uvedu zde tématický výběr citací z rozhovorů s režisérkou Michaelou Homolovou, které zároveň plně důvěřuji jako své kamarádce a mám pocit, že svým přístupem k tvorbě hojně přispěje k tématu mé diplomové práce. Dále se scénografem Robertem Smolíkem a dramaturgem a autorem Vítem Peřinou, kteří se společně v režii Michaely podíleli v Naivním divadle v Liberci v únoru 2014 na loutkové pohádce *O beránkovi, který spadl z nebe*⁶. Proces tvorby této pohádky v rozhovorech popisují. Zvolila jsem si právě tuto inscenaci, protože je to také autorský počín a to právě Víta Peřiny a kolektivu na motivy Freda Rodriana⁷, která, dle mého, skvěle využívá loutkové principy. Čistota všech složek je ohromující, ale zároveň není sterilní. Svojí kolektivní energií vyzařuje právě výše zmiňovanou radost, kterou automaticky přenáší na všechny generace, sedící v kruhové aréně. Navíc má divák po skončení pohádky možnost si pohrát přímo na scéně, která se během chvíličky přemění v opravdovou pouť.

O beránkovi, který spadl z nebe

Předloha: Fred Rodrian

Autor: Vít Peřina a kolektiv

Režie: Michaela Homolová

Výprava: Robert Smolík

Hudba: Filip Nemohla Kvartet

Hrají: Diana Čičmanová, Barbora Kubátová, Filip Homola, Adam Kubišta

⁶ ukázka z představení: <https://www.youtube.com/watch?v=DAjkJ1Z4g0E>, 3. 5. 2017

⁷ Rodrian F., *Beránek z modrého nebe*, Praha: SNDK - Státní nakladatelství dětské knihy, 1963

Tato inscenace získala také hojnou dávku ocenění na festivalech světového formátu:

Festival Kremnické gagy 2015

- Cena za nejlepší inscenaci pro děti,

Festival PIF Zagreb 2015

- Cena za scénografii (R. Smolík)
- Cena za loutkoherectví (Diana Čičmanová)
- Zvláštní cena poroty za kreativní zapojení dětské hry do inscenace

a také na tuzemské půdě:

Cena Vojty Šálka na festivalu Dítě v Dlouhé 2014.

Nominace na Cenu Divadelních novin v kategorii Loutkové a výtvarné divadlo (sezóna 2013-2014) - Michaela Homolová (režie) a Vít Peřina (autorství)

Nominace na Cenu divadelní kritiky za rok 2014 v kategorii Inscenace roku.

Festival MATEŘINKA 2015

- Cena za režii (M. Homolová),
- Cena za dramaturgii a spoluautorství (Vít Peřina)
- Cena za výpravu (Robert Smolík),
- Čestné uznání za kolektivní herecký výkon (D. Čičmanová, B. Kubátová, F. Homola, A. Kubišta)

„Jednoduchý příběh je inspirován motivy z obrázkové knížky německého autora Freda Rodriana a vypráví o oblačném beránkovi, který spadl z nebe. Na zemi se ho ujme malá holčička a chce mu pomoci dostat se zpátky na oblohu. A jelikož na nedaleké louce stojí i malá pouť, je nasnadě, že pokusy o beránkův „transport“ zpět na modré nebe budou mít takřka cirkusový charakter! Silák artista, balónky plněné héliem, či dokonce výstřel cirkusovým dělem? Který způsob bude ten pravý, aby beránka v pořádku vrátil k jeho kamarádům na oblohu?“⁸

Tak zní anotace tohoto dobrodružného příběhu, jehož proces tvorby se vám bude postupně rozkrývat, společně s mojí autorskou pohádkou *Pštrosi*.

⁸ informace o Naivním divadle naleznete na: <http://www.naivnidivadlo.cz>

4. Autorská inscenace *Pštrosi* + rozhovory s tvůrci inscenace *O beránkovi, který spadl z nebe*

Pštrosi

Autor textu: Bára Purmová

Režie: Anna Klimešová

Scénografie: Bára Purmová

Hudba: Dalibor Pelc a kolektiv

Hrají: Kateřina Císařová, Štěpán Lustik, Martin Beljanský, Petr Kolman,
Dalibor Pelc, Bára Purmová

Pštrosi jsou autorský projekt, který jsem se rozhodla s lehkým popostrčením zrealizovat v roce 2015. Zpočátku vznikl text. To se ovšem událo ještě mnohem dříve, kolem roku 2012. Chtěla jsem text převést na jeviště, ale neměla jsem dostatek odhodlání a také financí na výrobu loutek. S podáním školního grantu⁹ v roce 2015 přišel jasný impuls začít něco dělat. Byl to zároveň závazek. Termín vyúčtování grantu byl jasně dán a nám nezbývalo moc času na váhání. Pustila jsem se do hlubšího promýšlení scénografie, protože jako autorka textu jsem měla určité svoje vize, které občas i ovlivňovaly vývoj textu při samotném psaní, a jelikož se zabývám i výtvarným uměním, rozhodla jsem se, že i bez větších scénografických zkušeností si chci scénografii a loutky zkusit vyrobit sama. Ke slovu „zkusit“ se ještě v průběhu textu vrátím. Nešlo to snadno. Hlava produkovala velmi zajímavé nápady, ale jak je mým zvykem, často byly megalomanské a nerealizovatelné a já se začala obávat, že naložit si na záda tolik zodpovědnosti najednou, je dosti složitý úkol. Společně s výrobou scénografie jsem totiž měla ambice i v představení sama hrát.

Máš-li nápady, skvělé. Máš-li vybudované výtvarné sebevědomí z dob, kdy si v dílně na chalupě byla schopna vyrobit z pár klacků lodičku, z pár prken lavičku a kdy ti všichni v okolí neustále opakovali, jak nádherně kreslíš a jak jsi kreativní, skvělé, ale nemáš-li soudnost a realistickou schopnost uvažování, jsou ti tyto zkušenosti v souvislosti s loutkovým divadlem k ničemu. Svět nějak žije a funguje. A žije a funguje v závislosti na čase, který určuje jeho proud. A plynutí je jen jedno. Vrtání šroubku do dřeva trvá stejně dlouho v Praze na DAMU, jako by trvalo kdekoli jinde. Je to zkrátka souhrn fyzikálních vlastností, které je potřeba cítit a vědět o nich. Je potřeba střízlivě

⁹ IP 2015 vnitřní soutěž DAMU - okruh 2

a reálně uvažovat o tom, co je člověk sám schopen zvládnout za určitý čas, určitých podmínek a s dalšími závazky a povinnostmi, a že se to nedá zachránit a naivně přejít větou: „To nějak zvládnou. Vždycky jsem to nějak zvládla. Vždyť to nemůže být nic složitějšího.“ Jako tomu například bylo s pájením.

Jestli je ve mně v něčem zásadní problém, tak je to ten, že se předbívám. Někdy to vychází a někdy ne. Později se ale stejně vyjeví, jako by mi chyběly určité základy. Myslím si, že mám veliký talent v okoukávání. Dokážu spoustu věcí okoukat a z toho si vyvodit, jak fungují. A často se mi to opravdu povede. Ale takovéto okoukávání funguje většinou na vnější bázi. Napovrch zdá se pěkné, pochopené, ale chybí tomu zkušenost. Pájení je sice ve skutečnosti jednoduché, je to jen: *„způsob spojování součástí roztaveným pomocným materiálem, tzv. pájkou s nižší teplotou tavení než mají spojované součásti, které se při tom neroztaví.“*¹⁰

Ale má to svá pravidla! A pokud ta pravidla neznáte, pokud nemáte dostatek řemeslnického vzdělání a dostatek vydržených hodin v dílně, doba práce se protahuje, ne-li znehodnocuje, až se nakonec ukáže, že z toho nic nebude a že jste akorát zabili další den. Zkrátka, mnohdy lepší nechat práci na nějakém odborníkovi a upustit od touhy všechno vyzkoušet a všechno hned umět a dokázat sám. A pokud chcete být schopni si vše obstarat sami, musíte tomu věnovat dostatek času a smířit se s tím, že na to nebude stačit jeden den. Toto bylo právě jedno z prvních „zkusit“, o kterých se zmiňuji v úvodu této kapitoly.

Rozhovor s Michaelou Homolovou (režisérkou)

„S nápadem přišel Robert Smolík (scénograf), který přinesl knížku Beránek z modrého nebe. Z té zůstalo pár styčných bodů. Beránek spadne na zem, potká holčičku, která mu pomáhá vrátit se nahoru. Zkouší to různými způsoby, vždyto nějak nevyjde. Základem této inscenace bylo poskytnout dětem mladším tří let estetický divadelní zážitek, s tím, že dějová linka musí být jednoduchá a vztahová, abychom tím děti nějak nezahltili. Nemohly tam být nějaké komplikované motivace, protože za prvé by se to muselo vyjadřovat slovně a my jsme chtěli vytvořit inscenaci s minimem slov a za druhé by to třeba vůbec nemuseli pochopit. Tomuhle všemu předcházelo to, že jsem si četla v knihách dětské psychologie, například o vývojových fázích dítěte. Zajímavá věc,

¹⁰ citace z wikipedie: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Pájení>, 3. 05. 2017

kteřá byla pro mě důležitá je, že děti až ve věku dvou let, jsou schopné si uvědomit, že nějaká věc existuje, i když ji nevidí. Například když dítěti ukážeš hrneček a pak ho schováš, tak dítě ve dvou letech už ví, že nezmizel nadobro, ale je někde schovaný, zatímco pro mladší děti už neexistuje. Pro divadlo je toto důležitá informace, protože, když se nějaká postava objeví na scéně a pak zase na chvíli zmizí, dítě už je schopno si uvědomit, že postava jenom někam odešla a že se vrátí. Inscenace vznikala dva roky.”

4. 1. Stručný popis děje

Třem pštrosům na farmě v Čechách už dochází trpělivost. V zimních měsících mrznou, neustále se potýkají s nerudným krtkem, na kterého pokaždé narazí, když strčí hlavu do písku. To se děje často, tak často jak vrže branka. Zvuk vrzající branky pštrosy vždy vyleká natolik, že se rázem objeví hlavou v krtčí noře. To se krtkovi, otrávenému životem, nelíbí a vždy, hezky po svém, jim dá jasně najevo, že už by mu opravdu měli přestat narušovat jeho soukromí. O osudu pštrosů a krtka se mimo jiné dozvídáme ve scéně „Jak Bůh rozdával křídla“. Pštros stál v řadě mezi prvními, ale jakmile Bůh otevřel bránu, pštros se lekl a schoval hlavu. Když hlavu zvedl, zjistil, že ho veškeré ptactvo už dávno předběhlo a na něj zbyly jen zbytky. Pro křídla se vydal i krtk, kterému je ovšem Bůh odmítl dát za jeho hrubé a neslušné chování a vyhodil ho zpět na Zem. To ho poznamenalo na jeho povaze. Stal se z něj mrzout, který si žije ve své noře a na okolní svět zanevřel. Pštrosi žijí stereotypní život v ohradě. Jediné, čím se občas zabaví, je posilování svých stehen. Často se však díky svému strachu stávají terčem posměchu a provokativních akcí psa Arga, který má farmu hlídat a který je farmářem dosti rozmazlován. Vše se ale změní, když se nad farmou objeví vlaštovky migrující do teplých krajin. Pštrosi vlaštovky začnou obdivovat a chtějí být jako ony. Chtějí také odletět do teplých krajin. Rozhodnou se, že překonají svůj strach a naučí se létat. Opakovaným vrzáním brankou se odnaučí strachu a poté začnou usilovně posilovat jejich křídla, ale všechny pokusy o vzletnutí končí pádem na tvrdou zem. Jejich naděje se pomalu vytrácí. Až jednoho dne, zloděj ukradne jejich jediné vajíčko. Povede se mu to díky dohodě s krtkem, kterému přislíbil křídla za to, že odláká psa Arga. Když pes Argot uvidí, co způsobil, vzbudí pštrosy, a jelikož sám se na zloděje necítí, pobídne je, aby vajíčko zachránili. Pštrosi, kteří už se zbavili svého strachu, se zachovají jako hrdinové a vyrazí za zlodějem. Toho po dlouhém, náročném běhu přeci jen doženou a zachrání vajíčko. V celém zápalu běhu si ani nevšimnou, že přeběhli hranice Čech a doběhli díky jejich silným nohám až do vysněné Afriky, kde se setkávají i s vlaštovkami a kde se tak celý příběh šťastně zakončí. Farmář je nejprve zhroucen, že přišel o své pštrosy, pak si ale uvědomí, že má stále svého milovaného Arga a společně zvládnou nový začátek. A krtk? V samé euforii narazí do zdi a křídla si zláme.

4. 2. TEXT

Prvotní nápad, námět byl můj jen z jedné čtvrtiny a to pro to, že vznikl během společenské hry, která se jmenuje „Máma Pere Prádlo V pračce“. V této hře každý hráč napíše jedno slovo do určitého sloupce na papíře. Sloupce Máma, Pere, Prádlo, V pračce udávají, zda se jedná o podmět, přísudek, předmět, nebo příslovečné určení místa. Papír se přeloží a pošle vedlejšímu hráči. Vznikají tak leckdy bizarní věty, kterým se všichni společně zasmějí a jde se dál. Jednou nám vyšla věta: *Pštros letí kufry k moři*. Nejprve jsme se tomu klasicky zasmáli a představovali si houfy obřích těl, jak třepetají svými zakrslými křídélky a migrují do teplých krajin. Pak hra skončila a já asociovala dál. Začala jsem psát. Vznikla první scéna. Pštrosi jsou zavření v ohradě, je bouřka, s každým hromem strkají hlavu do písku. Je potřeba ujasnit si pár věcí. Přemýšlela jsem nad zápletkou, nad postavami, nad prostředím, až z toho vyšla základní kostra. Text už jsem od začátku psala s vědomím, že píšu loutkovou hru, jelikož pštrosi k tomu přímo vybízejí. Čili je potřeba myslet na to, že loutkové divadlo potřebuje hodně akce a málo slov. Těmi slovy jsem se zatím tolik neřídila, zkracovat se dá vždy. Důležité jsou akce a důležité je, aby byly zajímavé i pro loutkové divadlo. Největší problém mi dělalo nalezení pravidla, čeho se pštrosi bojí a kvůli jakému strachu strkají hlavu do písku, protože ji tam nemohou strkat neustále, roztříštilo by to tempo celého příběhu. Chtělo to zjednodušit, dát tomu pravidlo, nějaký symbol, jelikož jsem potřebovala, aby se později strachu dokázali zbavit. Za iniciátora strachu jsem nominovala vrzající branku, která bude neustále přítomna na scéně. Jejich strach bude tedy budto neovlivnitelný – když vchází farmář je nakrmit nebo spočítat a zároveň se dá s jejich strachem manipulovat, což se týká psího protivníka Arga, který s brankou vrže naschvál, když chce pštrosy provokovat. Zároveň je to právě ta branka, která je odděluje od svobody.

Vždy při psaní myslím na to, abych dodržela pravidla, která si určím, nebo která postupem psaní vznikají a snažím se jich co nejvíce využít, s co nejméně prostředky, co nejúsporněji a odstraňovat zbytečné nehrající věci, které neposilují téma. Je to dost náročné a je jasné, že se to při mé prvotině ne zcela vždy povedlo. Vybavuji si v této souvislosti parafrázi věty, která k nám, posluchačům semináře autorského čtení, kdysi zazněla z úst Přemysla Ruta: *„Na začátku má autor naprostou svobodu. Po první větě už menší a s každou další větou ubývá možností, až dojde na konec, kde už to jinak*

nejde.”¹¹ Vznikla prvotní verze textu. Pak následovala doba temna. Byla jsem celým příběhem tak přesycena, že jsem ani neměla chuť jakkoli pokračovat. A díky bohu za to. Časový odstup jen prospěl. Člověk až po čase zjistí, kolik věcí neseď. Potřebovala jsem se s někým poradit, konzultovat. Poslala jsem text Jiřině Polanské, naší principálce z loutkářského spolku Vozichet. Je to moc povídkové. Moc zbytečných vyplňovacích slov a vůbec moc slov. Zkrátka krátit a krátit. Tak jsem krátila a krátila a zároveň dramaturgicky sledovala, aby co nejvíce detailů a akcí podporovalo moje hlavní téma. Téma zdravého sebevědomí. A pořád jsem krátila, až jsem zjistila, že toho moc nezbylo a že mi text vystačí sotva na dvacet minut. Sama si neporadím, jelikož už nevidím za text, ani neumím vyletět nad text, zkrátka jsem tam s pštrosy uvízlá v ohradě a pomalu začínám strkat hlavu do písku. Naštěstí kolem letěla vlaštovka Vít Peřina dramaturg a autor loutkových her z Naivního divadla v Liberci. Tedy neletěl náhodou, já si ho přivolala. Utvrdil mě, že je akce málo. A moc postav. Původně mělo být pštrosů pět, pro zdůraznění týmového ducha. A co hůře, je to hezké téma, ale chce si s ním více vyhrát. A měl pravdu. Vždyť pštrosi jsou sami o sobě neskutečně a nevyčerpatelně vtipná zvířata, jak svou anatomii, svými charakteristickými vlastnostmi - pomalé vnímání, obrana kopáním, rychlost v nohách a především strkání hlav do písku, pokud zůstaneme u mýtické verze starých Egyptanů. V pohádce se může cokoli. Proč nevyužít pštrosích hlav pod zemí? Proč by se tam nemohl odehrávat další paralelní příběh? Žížaly, krtek! Ano! Pštrosi budou mít konflikt v podzemí a to s nerudným krtekem.

Dalším směrem, kam se musí příběh vyvíjet, je, co nejvíce jim znepríjemnit a zprotivit pobyt na farmě v České Republice, aby vznikla motivace k odletu. Pomoci jim k tomu mělo jak zimní chladné období, tak pes Argot a také nerudný krtek.

¹¹ Více o tématu autorství, autorského čtení a psaní:

Rut P, „O autorském čtení“ (doslov), in *Almanach textů studentů autorské tvorby*, 1. vyd. Praha: MAKE*detail, 2014

Kol. autorů, „V. Autorské čtení“, in Kol. autorů, *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*, 1. vyd. Praha: NAMU ve spol. s Brkolou s. r. o., 2011

Rozhovor s Vitem Peřinou (autorem a dramaturgem):

„K průběhu vlastního psaní – je to strašně různé. Ale nejčastěji to v mém případě probíhá tak, že se s režisérem dohodnu na tématu či dostanu přímo autorský impuls, zadání (když mě třeba Míša poprosí, „napiš nám Budulínka“), pak si to dlouze nosím v hlavě a snažím se z námětu vytáhnout nějaké téma, které mě na tom láká (např. ne/poslouchání, naslouchání, neslyšení v Budulínkovi), pak já osobně strašně moc potřebuju závěr a pointu. Někdo píše opačně a je pak překvapen, kam až ho to vymýšlení doneslo, já to moc neumím. Potřebuji pro sebe motivaci na závěr, chci znát pokud možno překvapivou pointu svého psaní a k tomu pak vymýšlím vše předchozí. Vlastně píšu odzadu. (U Budulínka jsem věděl, že nakonec převrátím dosažené poučení o tom, že má dítě poslouchat tak, že vytrestaný a poučený Budlajs v závěru konečně prarodiče poslechne a tím způsobí něco krutopřísného.)¹² Je to fór, pointa a přitom poučení na druhou – že ne každé poučení se musí brát smrtelně vážně. U Beránka bylo to „psaní“ opravdu dost specifické a navíc společné s dalšími tvůrci i herci. Šlo spíše o preparování situací z předlohy, věděl jsem, že nosný je pouze úvod a závěr, zbytek jsem vyhodil a spolu s výtvarníkem a režisérkou jsme hledali tři čtyři prostředí, v nichž se bude Holčička s Beránkem pohybovat, nejprve s beránčím údivem z nových zážitků, posléze s přibývajícím steskem po domově na obloze. Nakonec jsme to vyřešili jedním stálým prostředím cirkusu-pouti. Samotné dialogy typu „Beránku poběž, beránku pojd!“, či skoroitalská hatmatilka Principálova, to vše vznikalo až během zkoušek přímo díky hercům, kterým jsme na režisérčin popud tento prostor pro vlastní tvorbu ve scénáři nechali. Já už to pak jen dočistil.“

¹² Babička s dědou si zabouchnou klíče, ale Budulínek jim poslušně neotevře. Pohádka končí slovy: „A babička s dědečkem klepali a klepali a pokud jim Budulínek neotevřel, tak tam klepou doted.“

4. 2. 1. Psaní pro loutkové divadlo a pro děti

Až u textu Pštrosů jsem si uvědomila, jak je složité psát pro loutkové divadlo a už vůbec psát loutkovou pohádku pro děti. Dříve, když jsem se inscenací účastnila především jako loutkoherečka, pracovali jsme s hotovou předlohou, nebo částečně hotovou.

A v této fázi jsem si neuvědomovala, na co všechno musel autor myslet v průběhu psaní. Dostali jsme už vybudovaný příběh a naším cílem bylo ho „jen“ oživit. V průběhu psaní loutkové pohádky jsem se touto otázkou specifika loutkového divadla musela nutně zabývat a ráda bych zde text obohatila o rady a zajímavé úvahy, které jsem v rámci tohoto tématu nasbírala.

Jiřina Polanská z Vozichetu mě upozornila na to, že pohádky jsou specifický žánr, ve kterém jsou zažitá určitá pravidla. Archetypální postavy jako jsou drak, vlk, čert, atp. mají svoji generacemi putující a zažitou symboliku nějakého zla. Stejně tak je to v opačném případě kladných postav - víla, princezna, stařenka. Čili dítě, když spatří čerta, tak se ho automaticky začne bát. Je výhodné na to myslet a vědomě s tím pracovat.

Přemysl Rut v rámci předmětu Autorské čtení vyřkl zajímavou tezi týkající se pohádek, která se v mé mysli zakonzervovala v této parafrázi:

Pohádka začíná vždy od nuly. Nemůžeme počítat se čtenářovými / divákovými předchozími zkušenostmi a vzděláním, to v pohádce nehraje roli. Fantasijní svět pohádky a jeho pravidla jsou vždy jen na autorovi a je na něm jak je vystaví, jak si diváky připraví a jak je hrou povede.

Jiří Žáček odpověděl na otázku, jestli je těžké psát pro děti:

„Jak pro koho. Nejspíš to bude tak, že psavec musí být hravý a musí brát děti jako partnery ve hře, a ne je poučovat z pozice děda Vševěda. A zároveň musí mít kus štěstí, aby se do dětské mentality trefil.“¹³

Spisovatelka Petra Dvořáková, píšící prózu pro děti, odpověděla v jednom internetovém rozhovoru:

Jaký je rozdíl mezi psaním pro dospělé a psaním pro děti?

„Děti jsou velmi nároční čtenáři. Dospěláka můžete v knihách „ukecávat“ pěkným

¹³ rozhovor s Jiřím Žáčkem: <http://www.jirizacek.cz/rozhovor-14.html>, 3. 5. 2017

jazykem a překrýt tím třeba nedostatečně zajímavé téma. Dítě neošidíte. A stále víc jsem přesvědčená, že chcete-li dobře psát pro děti, nutnou podmínkou je setkávat se s nimi. Povídat si s nimi. Ptát se jich. A naslouchat jejich potřebám a problémům. Se svou první knihou pro děti, Julií mezi slovy, jsem si také ozkoušela, jak je důležité nebát se psát i o těžkých věcech. Na besedách s dětmi vidím, že mají obrovskou potřebu, aby se s nimi o takových věcech mluvilo. Samozřejmě o problémech je třeba psát jiným způsobem. Musíte pečlivě hlídat, abyste v knize to bolavé vyvažovali tím dobrým. Dát dostatek porozumění a naděje, protože to děti potřebují snad nejvíc.“

Co podle vás dělá dětskou knížku dobrou dětskou knížkou?

„Taková knížka musí vytvořit nový svět, ve kterém může dítě přebývat, je mu srozumitelný a odpovídá na jeho potřeby. A dokáže ho rozvíjet a posouvat, aniž by to pro dítě byla otrava. A jediným arbitrem v tomto je pouze dítě. Děti se přirozeně rády vzdělávají, poznávají nové věci, sdílejí se. A autor by měl jít těmto jejich přirozeným potřebám naproti a využít je v jejich prospěch. Nemá podle mě smysl tvrdošijně vydávat knihy pro děti v odstínech béžové a láteřit na rodiče, knihovníky nebo učitele, že děti dostatečně nekultivují, aby rozuměly takovým uměleckým knihám. Naopak – autor má využít přirozených zákonitostí dětského myšlení a prožívání, aby dítě někam posunul, rozvinul ho, pomohl mu.“¹⁴

Poslední dva příspěvky mluví především o psaní prózy pro děti, ale u divadla to – alespoň podlé mých zkušeností – funguje podobně.

Rozhovor s Michaelou Homolovou (režisérkou)

„Ideální divadlo pro děti je takové, které vychází z jejich hranic zkušeností. Je to jen otázka zkušeností. Oni mají pět let, my třeba čtyřicet. Musíme si to uvědomit, ale zároveň je nepodceňovat. Když nevím, jestli něco znají nebo ne, tak se jich zeptám. Ale můžeme dětem poskytnout něco, s čím víme, že se setkali, ale neví ještě přesně, co to znamená a v průběhu představení jim to vysvětlit, nebo jim nabídnout alespoň možnost nad tím přemýšlet a ptát se. Nemohou to být věci, které jsou úplně mimo jejich vnímání, protože je to nebude jednoduše bavit. Je to jako s hudbou. Všichni mají pocit,

¹⁴ rozhovor s Petrou Dvořákovou: <http://blog.martinus.cz/2015/09/rozhovor-deti-neukecate-jsou-to-narocni-ctenari-rika-petra-dvorakova>, 3. 5. 2017

že písničky pro děti, je nějaké specifikum. Já vlastně nesnáším písničky pro děti, protože mě žádná z nich nebaví. To udělal skvěle Jiří Vyšehrad (hud. skladatel, spoluzakladatel Divadla DRAK), který napsal představení „Naladte si vidličku,”¹⁵ kde herci hrají na všechno možné, na pixlu od léků, na vidličky a děti úplně šílí, nebo se ozve tón, oni na to reagují, zkrátka hrají si se zvuky a hudbou. Objevila se tam lidovka, taneční hudba, všechno možné a nebylo potřeba se jakkoli pitvořit. Jediné, co je naprosto regulérní, je časové omezení kolem 40-45 minut, protože potom pozornost dětí klesá. A samozřejmě na autorovi je volba jazyka. Nepoužívat výrazy, které neznají.”

Rozhovor s Vítkem Peřinou (autorem a dramaturgem)¹⁶

„Psaní pro loutky je opravdu velmi specifické. Už ve volbě samotného námětu či tématu. Například já, coby autor loutkových her (či dramaturg loutkového divadla) se primárně snažím hledat (či psát) látku, která by činoherně nešla udělat, ale loutkově ano. Může to být klidně jedna klíčová situace té hry, která rozhodne o tom, že je to pro mě loutková záležitost. Že se tam prostě na závěr té hry hlavní postavě usekne hlava a já vím, že bych to činoherně dělal jen s velkou neochotou obsazeného herce anebo nějakým zcizovákem, kterým ale oslabím tuto pointu.

Beránek je v tomto ohledu samozřejmě čistokrevná loutkárna. Zvířecí postava, situace na obloze i na zemi, cirkusová nereálná čísla à la výstřel člověka na dělové kouli atpod... Není co řešit.

Dále se psaní pro loutky od činoher liší – nijak překvapivě – jazykovou úsporností. Nebo by to tak aspoň mělo být. Loutka totiž neutáhne tolik textu, co živák. Nemá mimiku, má jen omezené pohybové možnosti a i pozornost diváka, zvláště dětského,

¹⁵ Divadlo DRAK: Naladte si vidličku aneb Otevřené uši nejlíp sluší, premiéra 1992

¹⁶ Rozhovor s Vítkem Peřinou probíhal skrze email. Respondent odpovídal na tyto dotazy: „Zajímalo by mě krátce, jak postupuješ při psaní textu přímo cíleného loutkovému divadlu? Jak postupuješ od nápadu až po scénář? Vnímáš nějaká specifika v psaní pro loutkové divadlo? A jak je to s psaním pro dětského diváka? Co třeba volba jazyka? Volba situací? A jak je to s délkou textu? Jsou nějaké hranice? Nebo jak poznáš, že to bude stačit?

V práci mě zajímá hlavně praxe. Třeba i nějaké kolapsy v psaní, na kterých sis něco uvědomil, nebo se tím poučil.

Jestli se to dá popsát na Beránkovi, bylo by to super. Někaké otázky jsou víc obecnější, ty se přímo k Beránkovi nutně vztahovat nemusí.

Děkuju moc, Vítku, Bára.“

neutáhne přes své mrtvé oči tak dlouho jako živák... Liší se to v jednotlivých typech loutek. Vznešenější a ve vztahu k člověku realističtější marioneta unese určitě více slov než akční maňas. Maličké spodové loutky pravděpodobně nebudou na scéně mluvit vůbec, ale budou sloužit jenom jako sranda pimrlata do nějaké akce (u nás Pohádka o Raškovi, Bezhlavý rytíř). Manekýn je specifický tím, že je při hraní s ním vidět jeho vodič, takže toho může utáhnout více, hraje se s ním „přes loutkoherce“. Ale vždy záleží na inscenačním klíči konkrétní inscenace. Pro čistě iluzivní kukátko od Tomáše Dvořáka je potřeba vážit každé slůvko navíc, zatímco když se dá počítat s odkrytým voděním loutek a zapojováním – třebaš zcizujícím – loutkovodičů do akce, je to zase jiný příběh. Kus od kusu se to liší. A v optimálním případě se scénář obejde beze slov, ostatně k tomu má blízko právě Beránek.

Co se psaní pro dětského diváka týče – myslím, že osobní zkušeností autoři velmi brzy přijdou na to, jak moc se liší dětské diváci ve věkových kategoriích zdánlivě stejných. Je fakt něco jiného, sedí-li na představení tříleté děti, nebo pětileté. Jen o rok starší šestiletí prvňáci už jsou zase úplně jiná kategorie tím, že už čtou a chodí do školy. A tak dále...

Takže ano, přihlížím k tomu, čím menší děti, tím (pokud možno) méně textu. Samozřejmě jiné lexikum. Rozdílné možnosti ve volbě námětů a témat. Asi se vyhneš ironii a parodii, protože to předškoláci nepochopí. Což neznamena, že do pohádky pro MŠ nic takového nedám, ale je to jen na okraj, v rovině tak určené vlastně pro dospělý doprovod, to jest, neměl by nějaký zcizovák, dospělejší fór odvádět pozornost od samotného děje určeného pro toho hlavního diváka, pro dítě konkrétního věku. Jo a taky je hodně zajímavé a na samostatnou studii, jak se v poslední době proměňuje schopnost dětského diváka udržet pozornost. Souvisí to s nástupem klipovité internetové nečtenářské doby. Udržet děti hodinu tak, že představení opravdu koncentrovaně sledují, to už je skoro zázrak a pokud se hraje přes loutky, tak dvojnásobný.”

4. 3. SCÉNOGRAFIE aneb naivní představa všehoschopného děvčete

S textem souvisí také scénografie, jejíž koncept vznikl téměř paralelně s psaním.

4. 3. 1. Typy loutek

Měla jsem vizi velkých ptáků, kteří jsou jakožto pololoutka a polomaska součástí herce na scéně. Měla jsem vizi, že tělo pštrosa je ovládáno hlavou, z níž vedou dlouhé nohy, až na zem, kde jsou připevněny na chodidla herce. Zároveň se mohou od chodidel odpojit, aby je herec mohl ovládat i rukama. Nabízí to větší pohybové možnosti. Například při trénování letu může zvednout gummy-nohy nad hlavu, což by herec svým tělem jen těžko ztvárnil. Ach ano! To je to kouzlo a krása loutkového divadla.¹⁷

Za ohradou, tedy ve volném prostranství, se pohybuje farmář a protivník pes Argot. Tyhle dvě postavy fungují hodně pospolu, proto by bylo dobré zachovat, i z důvodu počtu herců možnost, že oba hraje jeden člověk. Podpořilo by to zároveň jejich silný vztah, pes je na páníčkově závislý, krmí ho, farmář je jeho pán. Často používá hlášku „k noze!“. Můžeme pracovat s tím, že herec ovládá psa nohou, ale jakmile zvedne hlavu, hraje farmáře. Akce pes na noze svého pána, zároveň s využitím hlášky „Argot k noze!“, vytváří hezký vztah objektu a subjektu. Pes tedy bude loutka na principu bačkory. Na ni připevním ocas, který bude ovládán druhou nohou herce. Pro vyjádření emocí poslouží tedy ocas a zároveň mu na uši navážu nitě, kterými je herec bude moci ovládat, např. pro ztvárnění smutku, kdy loutkoherec povolí nitě a Argot sklopí uši. Pokud jsem vytvořila takovýto systém a pravidla: zvířata zastupují loutky a lidské postavy herci, bylo by dobré tento model zachovat i v případě zloděje, krčka a vlaštovky. Další rovinou příběhu je rozdělení dění na nebi, na zemi a pod zemí, jelikož se zde objevují vlaštovky jako symbol volnosti – největší vzor pro pštrosi, dále akce na zemi mezi pštrosi, Argem a zlodějem a pod zemí. Tam se střetávají s ještě uvězněnějším krčkem. Pro oddělení dění na zemi od nebe a podzemí poslouží tzv. okénko, jako jiný optický rozměr, které funguje na bázi televize a mění záběry z nebe

¹⁷ více o kouzlu a kráse loutkového divadla v:

Klíma M., Makonj K. a kol., *Josef Krofta inscenační dílo*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003

Dvorák J., Eliášová V. a kol., *Karel Makonj a vedené divadlo*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007
časopis Loutkář

jakékoli představení Matiji Solce :

- *např.* Fekete seretlek a studio Damúza: *KAR*, premiéra 2016

studenti HALD DAMU: *Trash*, premiéra 2012

Theatro Matita: *Happy bones*, premiéra 2010

Športniki: *Back to Bullerbyn*, premiéra 2011

a podzemí, jak je potřeba. Loutky budou v okénku fungovat dvourozměrně.

4. 3. 2. Materiál

Téma posilování, jak fyzické, tak – a především – psychické. Síla těla, síla mysli. Pštroši à la silní chlapi, ohrada. Napadlo mě inspirovat se boxerským ringem, ve kterém probíhají silové zápasy. Box. Není zde sice úplná spojitost s nohama, které v mé pohádce hrají zásadní roli, ale i tak prostředí sedí, nohy berme jako divadelní licenci. V našem ringu se bojuje nohama. Helma vytvoří samotné tělo pštrosů. Guma nám pomůže scénograficky vymezit prostor uzavřené ohrady - ringu, který navodí pocit sevření v kontrastu s volným prostorem za ohradou - pocit volnosti. Po těchto úvahách mi vycházel materiál spíše lehčí a měkčí. Gumy jsou skvělé, objemově nenáročné a prostoru přizpůsobivé. Cílem bylo vytvořit specifický vztah mezi loutkou a hercem, navzájem se ovlivňujících. Pro dokonalejší iluzi zvířete je potřeba narušení lidských parametrů těla. Pštros má dvakrát delší nohy než člověk. Přenesení těla na lidskou hlavu nám to umožňuje. Z helmy půjdou dvě dlouhé posilovací gumy, jakožto nohy pštrosů. Animace gum-nohou a zároveň hercovo reálné posilování s gymnastickou pomůckou, mi připadá jako velmi vzrušující syntéza a koexistence, o které mluví Karel Makonj ve své stati *Divadlo mezi objektem a subjektem*:

„Aktivně jednající hmota, ...loutka v konfrontaci s člověkem, ...syntéza nikoli symbióza scénické existence objektu loutky a subjektu herce a základem této společné vzájemné koexistence je vztah - vztah mezi hercem a loutkou jako předmětem, vztah, který není pouhou manipulací... herec a loutka tvoří jevištní postavu dohromady.”¹⁸

Pak jsem se zaměřila na krk a hlavu. Musí to být lehký materiál, herec celou tíhu materiálu ponese na své hlavě. K prostředí boxu mi nejvíce zapadl molitan. Měkký a hlavně lehký materiál, dobře a lehce zpracovatelný. Herci budou mít viditelný obličej. Je to další prvek, který nám odkrývá vztah herce a loutky. Pes Argot jako chlupatá bačkora. Farmář bude mít velký molitanový knír, pro alespoň drobnou karikaturu činoherní postavy. Jako materiál pro loutky v okénku poslouží molitan. Zloděj bude mít kabát s velkými molitanovými kapsami.

¹⁸ Makonj K., „Divadlo mezi objektem a subjektem“, in Makonj K., *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 27 - 44

4. 3. 2. 1. Vize další, aneb „zkouším“

Vize jsou vize, ale realita? Herec nemůže mít odkrytý obličej, jelikož jeho oči jsou tak výrazným prvkem, že pohltí veškerou pozornost. Což je kontraproduktivní, vzhledem k tomu, že se snažíme o loutkovou inscenaci. S trochou lítosti, jsme byli nuceni obličej herce zakrýt. Podpořilo to iluzi zvířete. Ale i tak se do představení dostaly momenty, kdy herci odkrývali svou tvář, za což jsem byla velice ráda, jelikož to opět přiznalo realitu divadelního setkání a vzhledem k tomu, jak o loutkovém divadle smýšlíme, a to právě jako o vztahu herce s loutkou, podpořilo to znovu momenty koexistence a vytvořilo lehce brechtovské, neboli zcizovací momenty, u kterých si divák mohl trochu odpočinout a ulevit od mnohdy náročné iluzivnosti animace pštrosů. Gummy jako nohy nefungovaly. Nenabízí jasné a konkrétní pohyby, svými vlastnostmi se umí jen smrsknout a natáhnout, čímž nevytvoří jasný ohyb v kloubu. Ten musí být obzvlášť u pštrosa zvýrazněn, vzhledem k jeho otočenému kolennímu kloubnímu systému, díky kterému pštrosí nohy fungují naopak než lidské (koleno se ohýbá dozadu). To funguje jako další důležitý faktor u oproštění se od lidských parametrů. Je potřeba vymyslet nějaký pevný systém, ohebný v koleni. Zároveň musí být lehký a měkký, aby se o něj herec nezranil, ale také aby jej nezlomil. Jak zakrýt obličej? Jelikož je herec svými lidskými pohybovými schopnostmi součástí loutky, neodmyslitelně se do animálního chování pštrosů a jejich vyjadřování v lidské řeči dostalo cosi personifikujícího. Což nás utvrdilo v nápadu, že by se mohli tři pštrosí protagonisté obléci do sportovních bundiček. To se slučuje i s prostředím posilovny a boxu. Evžen, který zastává roli spíše líného a bojkotujícího sportovní aktivity, dostane pletený vzorovaný svetr a la kavárenský intelektuál. Zkusili jsme a šlo to.

4. 3. 3. Postup práce a další „zkusit“

Pořád jsem se zatím pohybovala spíše v prostoru vizí. Pokud dojdete k něčemu, s čím jste spokojeni, přichází fáze výroby. Ale! Máte-li nápady – skvělé. Máte-li vybudované sebevědomí z dob kutilství v tatínkově dílně – skvělé, ale nemáte-li soudnost a realistickou schopnost uvažování, jsou vám tyto věci v souvislosti s loutkovým divadlem k ničemu. Opravdu jsem to všechno musela vyrábět sama? A jak? Nemám řemeslnické vzdělání. Nemám prostor na výrobu. Do dílen na škole se dostanu jen se štěstím, ale většinou jsou obsazené a ani bych tam neměla chodit, když nejsem scénograf. Nakonec si musím vystačit s mým sdíleným pokojem v bytě, kde přebývám. V tuto chvíli přichází v úvodu zmiňovaná věta. „To nějak zvládnou! Vždycky jsem to nějak zvládla!“ Celý proces byl tak náročný a vysilující a čas tlačil, že jsem například úplně zapomínala na samotnou estetiku. Na detailní nákresy. Zkrátka jsem si uvědomila, že mi chybí někdo, kdo by mě touto novou zkušeností vedl, byl mi oporou a radil mi, co a jak. Takhle bych třeba zbytečně nevyhodila dva tisíce korun za posilovací gumy, které se ve výsledku vůbec nepoužily. Přestávala jsem to vše stíhat. Scházet se s režisérkou, upravovat text do dramatické podoby, vyrábět scénografii, do toho začínaly první zkoušky a ještě jsem musela fungovat v běžném životě a ve škole. Najednou se z toho všeho stala nepříjemná povinnost, kterou jsem hlavně musela nějak dokončit. V pauzách na oběd mezi zkouškami jsem zůstávala na ateliéru, dodělávala loutky, dopravovala scénu a postupně jsem si všímala, jak se mi scénografie sype pod rukama. Prioritou se stal fakt, hlavně aby něco bylo. Jak to bude vypadat, na tom už nezáleží. Vyráběla jsem provizorní loutky, jen na zkoušení, u kterých jsme pak už z časových důvodů museli zůstat, a já si začínala uvědomovat, že jsem nedokázala zrealizovat své vize a že se můj koncept pomalu, ale jistě, rozpadá.

Rozhovor s Robertem Smolíkem (scénografem)

„Inspirovali jsme se knihou „Toys of the Avant-Garde”¹⁹, což se mi úplně nepodařilo v praxi vystihnout. Jak co se týče barev, tak povrchů. Výtvarné řešení jsem měl připravené už od začátku. Scéna potřebovala být hlavně praktická, aby se to dalo hrát v určitém prostoru, aby děti seděli blízko a aby to bylo v nějaké výšce, kvůli úhlu pohledu. V divadlech jako institucích chvíli trvá, než se návrhy schválí u vedení. Loutky

¹⁹ Stals J. S., *Toys of the Avant-Garde*, 1. vyd. Málaga: Museo Picasso, 2010

vyráběl soustružník. Herci nejprve zkoušeli s nenamalovanými loutkami a pak až jsem je maloval. Co je zajímavé, že u takhle jednoduchých tvarů záleží hodně na poměrech. Musí být přesné. Vyráběl jsem dvě výpravy, kvůli cestování. Aby transport loutek nebránil dalším termínům hraní. Zajímavé je, že když by člověk kopii loutky řezal sám, tak se k originálu přiblíží mnohem více, než když to dělá soustruh. Problém vždycky je, převést nálady ze skic do technických kreseb. Herci mají kostýmy, které bych jim teď, s odstupem, nedal. Myslím si, že zásadní je rozměr, kdyby byly loutky o deset centimetrů menší, tak to najde ještě křehčí herectví.“

4. 4. První pokus zkoušení - KOLEKTIVNÍ REŽIE

Jakožto dostatečně nezkušená a naivní dívka jsem si myslela, že zvládneme *Pštrosy* nazkoušet sami, pomocí kolektivní režie a že nebude zapotřebí samotný režisér. Moje představa se rozplynula hned na první zkoušce, kde vyšlo najevo, že v takovémto typu divadla, kde polovina herců má zakrytý obličej a celý prostor sleduje dvěma malými otvory, nebude možné celou věc usledovat a poskládat zevnitř. Navíc, skupinu herců tvořili lidé z různých okruhů přátel, kteří se navzájem, teprve v rámci první zkoušky, seznamovali. Kolektivní režie se dá praktikovat spíše u skupin lidí, které spolu už strávily určitý čas a které jsou na sebe napojeny. Zde měl každý rozlišnou představu a ve výsledku všichni očekávali, že zkoušky povedu já. Čemuž jsem se právě chtěla vyhnout, jelikož jsem tím dlouhým časem tráveným nad samotným psaním a tvořením scénografie, úplně ztratila nadhled a odstup. Příběh bych jen zatěžkala, ale ten naopak potřeboval provětrat, načechrat novými nápady. První pokus tedy skončil po dvou hodinách, kdy jsme tápání ukončili a já začala hledat režiséra.

4. 5. Druhý pokus zkoušení - REŽIE

Režiséra jsem našla rychle. Po několika telefonátech se jím ještě ten samý den stala Anna Klimešová, která je moji spolužačkou na DAMU a studuje režii na katedře alternativního a loutkového divadla. S tou ale přišla i potřeba dalšího času tráveného jen ve dvou.

4. 5. 1. U stolu pro dvě

Společně jsme se scházely po kavárnách necelé dva měsíce. Bylo zapotřebí seznámení režisérky s textem a vůbec celkově s mými představami a vizemi. Ona k tomu poté přidala své nápady. Chtělo to znásobit dramatické situace a dramaturgicky doladit vývoj a oblouk příběhu. V této fázi přišel čas i na krácení textu. K té příležitosti jsem využila možnosti představení projektu a přečtení textu v rámci našeho semináře Proměny autorství na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, který vede Přemysl Rut. Zde jsem se například dozvěděla, že jazyková hravost zaostává za vizuální. Také, že není dostatečně vědomá posilovací dikce. Jazyk není jen posunovací systém, ale je to realita sama o sobě. Proto je důležité jazyk zrytmizovat, zbavit těžkopádnosti, dodat mu chuť a divadelnost. V loutkovém divadle si můžeme dovolit větší stylizaci jazyka, obzvláště tam, kde vystupují zvířata. Jak se budou dorozumívat pštrosi mezi sebou?

Používají slovesa? Mluví vlašťovky v rýmech? Používají pštroši posilovací terminologii? Koktají? Má pes vadu řeči? Takové padaly nabídky pro zamyšlení se nad scénářem. Některé pasáže jsem dopilovala, ale s Aničkou jsme se shodly, že vsadíme na improvizaci herců, která může do situací přinést novou šťávu a to i vzhledem k tomu, že se nám rýsoval nový a velice nadějný tým.

Rozhovor s Michaelou Homolovou (režisérkou)

„Nejsem solitér, nejsem individualista. Nikdy bych nedokázala být třeba malíř, nebo spisovatel. Je pro mě důležitý dialog. Nápady se musí kolektivně zkoumat a popisovat. A právě v samotném dialogu jsem schopna vymýšlet. Jenom jsme měli námět a od první chvíle jsme se scházeli v seskupení režisér, dramaturg, scénograf, muzikant. Společně se hledala jak forma pro věkovou skupinu dětí od dvou let tak struktura příběhu. Věděli jsme, že to musí být malý počet diváků, aby pozornost dětí byla dostatečná. Řešili jsme, jestli udělat arénu, nebo půl arény, pak jsme dospěli k názoru, že bude lepší mít diváky ze tří stran a jednu nechat přístupnou hercům. Důležité bylo, v jakém prostředí se to bude odehrávat. V knize to bylo na kraji města, my jsme ale chtěli prostředí, které už samo o sobě bude poskytovat estetický zážitek. Robert (scénograf) si představoval beránka z cukrové vaty a to nás navedlo na pouť. Pak jsme se bavili o estetice pouťového prostředí. Spoustu času jsme strávili u Roberta prohlížením starých knížek o starých hračkách, jak se vyráběly a z čeho. Na dlouho jsme se zasekli u záznamů z Cirkusů Alexandra Calderona, kde způsob jeho vystupování je přiznaně insitní, což se nám velice líbilo. Hlavní byla radost z oživlé hmoty, což je pro děti to nejzásadnější a nejzábavnější. Základním zážitkem není dramatická situace, ale oživlé hmoty. Čili na těchto schůzkách vznikne bodový scénář, v druhé fázi ho doplňujeme popisem, co by se zde mělo stát a ve třetí fázi vzniká text. Celkový postup je:

Námět - hledání situací - bodový scénář situací - rozšířený bodový scénář - text, ale i tam jsou pasáže s více možnostmi - musí se vyzkoušet na jevišti, jak co bude fungovat.

Máme nějakou koncepci, máme nějakou konzultaci, na kterou přineseme spoustu věcí, vzniknou nápady. Robert něco nakreslí, Vítek něco napíše. Nebo Vítka něco napadne, tak píše Robertovi, jestli by to šlo. A zase máme další schůzku cca. za deset dnů. Vždy se jde od celku k detailům.”

4. 5. 2. Studium vztahu k loutkám, hledání charakteru

Po těchto dvou vyčerpávajících měsících už bylo opravdu potřeba, odlepit se od kavárenských židlí a začít velmi aktivně zkoušet v prostoru, jelikož do premiéry zbývaly dva týdny. Začaly jsme klasicky čtenou zkouškou, nezávisle na rozdělení postav. Četli jsme několikrát, každý si zkoušel různé postavy. Poté jsme museli najít způsob ovládání velkých loutek pštrosů. Základ tvoří helma nasazená na hlavě, ze které vede krk a hlava pštrosova. Tyto proporce přenáší těžiště z pánevní oblasti do hercovi hlavy. Je proto důležité, aby si toto herec uvědomil a přesměroval ve své myslí oči přibližně 20 cm nad svoji hlavu, kde se nachází oči pštrosova. Toto bylo velké téma při hledání charakterů jednotlivých postav. Chodili jsme jednotlivě do prostoru a improvizovali s loutkou na těle. Každému z herců nabídlo tělo přenesením těžiště do hlavy jiné pohybové možnosti a tím se organicky začaly formovat jak jednotlivé charaktery, tak, skrze tělovou zkušenost, i stylizace řeči. Po dvou hodinovém zkoušení jsme zjistili, jak krásně se nám propojuje jedno z témat pohádky s pohybovým projevem. Jelikož už samo ovládání loutky je jedna velká posilovna. Což byl také záměr. Podtitul totiž zní: *kondiční loutková pohádka*. Chtěli jsme, aby byla dynamická a plná energie. A pro samotné herce, tedy i pro mě, to byl opravdu fyzický výkon. Zajímavá byla zkušenost, kdy jsme zkoušely bez loutek, jen s jejich představou. Fungovalo to na bázi scénického tance, ale s pohyby, které by tělo, bez předchozí zkušenosti s loutkou, stěží vymyslelo. Stačilo jen přesunout těžiště na hlavu.

Loutka bez výrazu loutkoherce fungovala o sto procent lépe, než v prvotních vizích s odkrytým obličejem. Nesmíme ale zapomínat, že skrz oči většinou předává herec loutce duši a lásku, jak mi popisovala Elena Volpi, které čtyřletá holčička v rámci loutkového semináře pro nejmenší na otázku: „*Co musí herec udělat, aby loutku oživil?*“, odpověděla: „*no přece jí musí dát lásku.*“ V loutkovém divadle to ve většině případů funguje tak, že herec, který loutku vodí, jí neustále kontaktuje očima a tím ji také oživuje. Nemělo by se stávat, že herec sice loutku vodí, ale s kolegou si rozehrávají činoherní dialog a loutka slouží jen jako rekvizita. To není ta správná láska, pokud v tom není záměr. Samozřejmě záleží na typu loutky. Vzhledem k tomu, že v našem případě se jedná o polomasku, oči můžeme zakrýt. O to více musíme loutku oživit pohybově.

4. 5. 3. Proces improvizace

V této fázi přišla řada na ostatní postavy. Dané dialogy měli ve scénáři především pštroši, u ostatních postav jsme situace hledali až v rámci zkoušení. Jedná se tedy o vztah farmáře a psa Arga, kteří mají několik společných výstupů, kde spolu jednájí a vytvářejí dramatické situace. Dále pak scény s krtekem v podzemí. V okénku jsme se rozhodli rozdělit interpretaci, čili jeden vodil loutky a druhý je daboval přes mikrofon. V rámci rychlejších střihů prostředí à la v televizi nám mikrofon umožnil lepší práci s hlasem s možností efektů. Jak jsme s Aničkou předpokládaly, tak se stalo. Ve fázi improvizací vznikaly nové funkční nápady, které nám pomohly dovyvinout děj. Jako například: Když Bůh rozdával křídla, přišel si pro ně i krtek. Tomu je ale Bůh odmítl dát a poslal ho zpět na zem. Tak vznikl jeden z krtkových „mindráků“, kvůli kterému se spolčil se zlodějem. Odlákal psa Arga, aby mohl zloděj ukrást vajíčko, za což mu zloděj nabídl křídla. Celé vysvětlení krtkovy existence v tomto příběhu nabídli sami herci. Spontánně vzniklo něco, nad čím bych doma strávila dva týdny.

4. 5. 4. Hudební složka

Na postavy vlaštovek a zloděje přišel čas v rámci skládání písní a hudby, jelikož se všichni vyjadřují skrze písně. Vlaštovky mají zpěv jako stylizaci řeči, jinak se ani dorozumívají a jiné než zpěvné řeči nerozumí a zloděj se vyjadřuje skrze píseň hlavně pro vytvoření většího napětí. Písně a hudba v loutkových pohádkách osvěžují průběh a dokáží rychle posouvat děj, pokud jsou sdělné a neslouží jen k vyplnění hluchých míst, např. při přestavbách. O propojení hudby a loutkového divadla píše zajímavě Matija Solce ve své disertační práci na KALD DAMU²⁰. Texty a melodie vznikaly kolektivně. Hudební atmosféry vytvářel Dalibor Pelc pomocí baskytary a looperu. Hudba nebyla reprodukována, ale na živo. Dosti často také komunikovala a reagovala na loutkové akce. Helma a sportovní bundy pštrosů pohlcovaly hlas, proto bylo zapotřebí pořádně artikulovat a mluvit a zpívat intenzivněji

²⁰ Solce M., *Loutky a hudba* (Disertační práce), Katedra alternativního a loutkového divadla, Akademie múzických umění v Praze, 2015

4. 5. 5. Celkové slepování a fixace tvaru

Celý průběh zkoušení byl energicky i časově velmi náročný. Zkoušeli jsme intenzivně čtrnáct dní od rána do večera. Se slepováním a fixací tvaru jsme začali dva dny před premiérou. V loutkovém divadle je velmi důležité fázování²¹. Je potřeba rozfázovat akce a pohyby tak, aby se nedělo moc věcí zároveň. Většinou se dodržuje pravidlo, že když jedna loutka mluví, ostatní se nehýbají, nebo alespoň omezí pohyb, aby nedocházelo ke zmatku „kdo to vlastně teď mluví“. Pohybově náročnější akce mohou probíhat v jiné časové dimenzi. Pohyb se rozloží, co nejvíce zpřesní a reakce může přijít s větším časovým odstupem. Podobně to funguje i v animovaném filmu. Pro jasnou představu uvedu modelový příklad, který by se odehrál např. v televizní pohádce Tom a Jerry. *Tom honí Jerryho na kuchyňské lince. Jerry se ve vteřině schová za hrníček. Tom běží dál. Najednou se zastaví a uvědomí si, že stojí ve vzduchoprázdnu, podívá se pod sebe, poté před sebe, pohledy se mohou ještě několikrát zopakovat a až poté začne padat.* Klasické rozfázování pohybu. Je to další z předností loutkového divadla a já osobně jsem ráda, když se fázování hojně využívá. Nabízí to výjimečnou hru s časem, který se dá rozpitvat na největší detaily a naopak mnohem rychleji nahustit, oproti činohernímu divadlu. Zabývání se fázováním zabere spoustu času. V našem případě to bylo složitější v tom, že situace v okénku vodil jeden člověk, jiný člověk je daboval a Dalibor ještě reagoval hudbou na pohyby loutek. Někdy také dosti záleží jen čistě na řazení těchto složek. Zda má být první pohyb, pak zvuk a pak slovo, nebo nejprve slovo a poté pohyb se zvukem. Herci, vodící pštrosoy to měli složitější v tom, že dění kolem sebe sledovali skrze dva malé otvory vystřižené v bundě, tudíž na sebe museli být mnohem více napojeni tělovým vnímáním a řídit se intuitivně. Když nad celou věcí člověk začne přemýšlet tímto způsobem, je jasné, že se pouští do složité a rozsáhlé práce, která je ale pro loutkové divadlo základ. Jak je asi čitelné, dotáhnout fázování během dvou dnů a zároveň si ho v sobě zafixovat v mnohých vyvolávalo pocit paniky. Bylo zapotřebí nadměrné množství trpělivosti a soustředění. Naštěstí samotný fakt blížící se premiéry nás doval energii, co to jen šlo.

²¹ Mistrem fázování je pro mě slovinsko-český loutkoherec Matija Solce, absolvent herectví na KALD DAMU 2008.

Matija Solce: KAR, Happy Bones

Kald DAMU: *Tisíc tuctů*, premiéra 2016

Divadlo jednoho Edy: *O červené Karkulce; Červená Karkulka 2: Rodové prokletí; Červená Karkulka 3: Volání krve Karkulce*, premiéry 2011, 2012

Damúza: *Sólo Matches*, premiéra 2015

Puppet Cinema, Izrael: *Planeta Egg!*, premiéra 2011

Rozhovor s Michaelou Homolovou (režisérkou)

„Byly vyrobené loutky. V této fázi jsme se sbalili už i s herci a odjeli na tři dny do Sedmihorek na soustředění. Oni toho moc zatím netušili. Nejprve jsme je chtěli zasvětit a naladit, co se týče atmosféry. Pak jsme se shodli, že chceme živou hudbu. Jeden celý večer jsme strávili improvizací s nástroji. S gramofonem, kovovými trubkami a hřebíky vytvářeli hudbu. Já jim vždy jen řekla, teď zahrajte Tanečnici a oni improvizovali. Věděli jsme, co loutka fyzicky umí, ale jak budou vypadat její výstupy, kdo to bude vodit, to vše vznikalo i s iniciativou herců až na soustředění. Během soustředění jsme se naladili a pak jsme už zkoušeli v divadle. Museli jsme se shodnout na základním přístupu herců. Jednotlivé situace jsou jednoduché, ne žádná loutkářská ekvilibristika, žádné varieté. Už jenom s tím, jakou koncentrací a s jakou magií přinášejí objekty, upoutávají pozornost. Protože pozornost dvouletého dítěte je omezená. Když dokážeš pracovat s tajemstvím, je to pro děti přitažlivé. Hlavní kouzlo tudíž nespočívalo v tom, co se na scéně děje, ale jak se to dělá. Zkoušení jednotlivých výstupů trvalo dlouho. S baletkou jsme chodili po provaze tam a zpátky více jak hodinu. Vždy jsme něco vymysleli a pak se to ukázalo Vítkovi (dramaturgovi) a ten to dramaturgicky buď schválil, nebo ne. Jednotlivá čísla jsme si napsali na lístečky společně s jejich charakterem, jestli je to pomalé, rychlé, v jaké je to náladě, aby se pak nestalo, že budou dvě rychlá čísla za sebou. Pak jsme je řadili různě za sebe a v jednu chvíli jsem řekla stop! Takhle to bude. Pak nastala krize, kde se to začalo celé sypat. Museli jsme se vrátit úplně na začátek a zopakovat si, jak to chceme dělat a proč to chceme dělat. Důležité je, mít toto vědomí neustále a pořád se k němu vracet. Dramaturg chodil na zkoušky a hlídal jestli to neulítává jiným směrem. Říkal, kde nám pokulhávalo tempo. Dramaturg může být na zkouškách často, ale ne pořád, protože ztratí odstup. Např. jednou dvakrát týdně, aby byla jeho role funkční. Nebo na zavolání, když je potřeba pomoci. Dramaturg musí být u vzniku, má v sobě koncepci, kterou pak sleduje. Nemůže přijít až ke konci zkoušení a sledovat to jako divák. Funkcí dramaturga je i samotný výběr titulu.“

4. 6. Poznatky od premiéry dál

Samotná premiéra dopadla, myslím, velmi dobře. Lidé tleskali, a ne málo. Také gratulovali s velkým zájmem, až s velmi překvapivým, nečekaným. Člověk, když se do nějaké věci ponoří velmi hluboko a pracuje na ní ustavičně delší dobu, bez přestávky a možnosti odstepu, celá mu zevšední a ztrácí citlivost a schopnost rozpoznat, jestli byla energie a čas vynaložen správným směrem a jestli to vůbec bude za něco stát. To ukáže až přítomnost publika. Nová situace, nová síla, která může celou inscenaci znovu načechrat a i po čtrnácti dnech usilovného „posilování“ přichází výjimečnost sdíleného okamžiku, při kterém zapomínáte na veškerou vyčerpanost, na všechny bolesti, na všechny krize, které nastávaly a přijde nával adrenalinu, který přináší štěstí, radost a očekávání. Mně osobně tyto momenty opravdu uzdravují. Reprízy samozřejmě odkrývají další úskalí. Snaha dělat a fázovat pohyby přesně tak, jak jsme je nazkoušeli, nesmí přebít energii a vnímání jedinečnosti okamžiku. Vše vidět a říkat jako poprvé. Reagovat a vnímat kolegy a také publikum. Pokaždé funguje jinak. Zajímavé bylo, že postupem času nám vznikly dvě verze představení. Pro dospělé diváky a pro děti. Ve verzi pro dospělé se snažíme více dodržovat tvar, repliky a vychutnávat si slovního humoru, jelikož se v textu objevují situace, cílené spíše na dospělé. Dětský divák zase mnohem více potřebuje vědět, že je součástí hry, potřebuje vzájemnou komunikaci. Je potřeba více bořit čtvrtou stěnu - čili iluzivnost divadla. Děti sami se komunikace dožadují. Pomáhají dobrovolně odhalovat zloděje, radí pštrosům, co mají dělat atp. Pokud je herec nepřijme do hry a nezareaguje na jejich přítomnost, automaticky ztrácí u dětí důvěru a pozornost. Samozřejmě to má své hranice. Děti nemůžou dostát pocitu, že jsou hlavními pány dění a nemůže to dospět do bodu, kdy se situace zvrhne v neustálý řev dětských připomínek. Měla by se najít hranice, kdy pro ně zůstává divadlo divadlem a ne hraním si ve školce, což je také pěstování určité disciplíny, ale zároveň by to pro ně nemělo zůstat cizí, vzdálené. Jsou situace, které potřebují své napětí a reagování na děti rozhodně není na místě. Pokud se vám ale podaří navázat s nimi „partnerství“ nebo přesněji, ale neakademicky „partáctví“ půjdou s vámi a vycítí, kdy reagovat. Nejsou to totiž vůbec hloupé bytosti. Dětský divák je cenný i pro jeho upřímnost, kterou vám velmi rychle sdělí svůj názor.

4. 6. 1. **Reflexe vnější i vnitřní**

Celý proces byl velice vyčerpávající, s několika pomyšleními, jestli mi to za to vůbec stojí a jestli by nebylo lepší, proces ukončit. Jsem moc ráda, že jsme inscenaci dokázali dotáhnout až do konce. A jsem moc ráda, že se nám povedlo zaujmout, pobavit, ale i něco sdělit. Ale jak jsem psala výše, inscenace je bonbón, který společně s obalem – procesem tvorby vytváří chuť. Obal nejde tak lehce odstranit. Téma špatného rozložení sil se podepsalo především na scénografii, která byla z celé inscenace přijata nejvíce kontroverzně. Jedna strana ocenila nápaditost a originalitu loutek a celkovou estetiku přijala. Druhou stranu naopak silně estetika odpuzovala. A to především diváky z řad profesionálních výtvarníků a scénografů. Rušila je natolik, že se přes ni nedokázali ponořit do příběhu. Mnozí oceňovali technické nápady, především ztvárnění pštrosů, postrádalo to pro ně ale scénografický styl. Dotazy padaly i ohledně dramaturgie, která by také mohla být přesnější, především se zaměřit na dlouho trvající a pomalou expozici. Oceněna byla práce s živou muzikou, která podporuje děj a funkčně komunikuje. Pochvalu jsme dostali i za animaci loutek. Já osobně bych si ale představovala ještě citlivější práci s fázováním, která by pomohla temporytmu celé pohádky. Inscenace zaujala i produkční a producentskou jednotku Damúza podporující neotřelé divadelníky a hudebníky, zaměřující se především na divadlo pro děti. Ta si nás vzala pod svoji značku a nyní nám pomáhá shánět hraní, za které nás i finančně odmění. Vzhledem k tomu, že inscenace je technicky náročnější, je pro nás tato možnost spolupráce ideální, jelikož Damúza vlastní i veškeré technické vybavení a také transit, tudíž se o nás, i z této stránky, dokáže postarat. Bez této produkce bychom moc šancí na hraní neměli.

Přikládám zde i reflexi, která vyšla v časopise Loutkář, jež reaguje na reprízu v rámci Loutkářské Chrudimi 2016.

„Nestrkejte hlavu do písku, hledejte svou vlastní cestu

Pod svou produkční ochranu si Damúza i inscenaci nastudovanou nedávno na půdě DAMU na základě autorského textu Báry Purmové, studentky třetího ročníku Katedry autorské tvorby a pedagogiky. Jako ústřední téma si Bára pro svůj projekt zvolila reflexi skutečnosti, že ne každý musí být dobrý na všechno, je však podstatné, aby uměl najít to, co je jeho předností a jedinečností, a to se snažit rozvinout. Pro tuto myšlenku jí pro metaforický opis výborně posloužili pštrosi - ptáci, kteří nejsou schopni létat, přestože mají křídla. Závistivě však pozorují raketové starty vlaštovek na drátě a jejich

let do vysněné Afriky. S trpkostí si pak vyprávějí, jak došlo k tomu, že když Bůh rozděloval křídla a uděloval schopnost létat, přišli pštrosi tak zkrátka. Dominantní pro tuto inscenaci jsou hlavové loutky pštrosů, které dotvářejí výrazné končetiny vedoucí od hercovy hlavy až k jeho nohám, kde jsou upnuty na gumě. Divákovi tato výtvarná kombinace krásně evokuje představu pštrosova, pro menší děti jsou však pštroší „monstra“ trochu strašidelná a trvá jim delší dobu, než se jich přestanou bát. Tohle dětské pomalé přibližování se k hlavním postavám souvisí i s pomalým rozjezdem představení, příběh se rozvíjí těžkopádně a divák na něj poměrně dlouho čeká. Když už mu přijde, že by to měl asi vzdát, začne se na jevišti konečně jednat: zloděj ukradne jediné vejce a pštrosi ve snaze o jeho záchranu hravě předběhnou i jedoucí automobil. S uspokojením tak konečně zjistí, v čem je jejich síla a originalita. Najít odvahu být sám sebou je dobrým poselstvím této pohádky, která nápaditě pracuje i s hudbou a s loutkovými sekvencemi ze života krtka a z božího obdarování. Příjemné na této inscenaci je, že pracuje se symboly a metaforou a nesnaží se všechno triviálně doříkávat. Kdyby se tvůrcům podařilo příběh rychleji nastartovat a celý inscenační tvar více semknout, byla by na Pštrosoy skutečně dobrá podívaná.“

Autorka se dále vyjadřuje trochu obecněji k Damúze. Část této recenze bych zde také ráda uvedla, jelikož mi v ní dává alespoň částečnou zpětnou vazbu o tom, že to co děláme integruje s divákem a že se nejedná jen o demonstraci nápadů.

„...produkční společnost Damúza poslední dobou vybírá počiny, které stojí za to zhlédnout, protože je z nich zřejmé, že jejich tvůrce divadlo opravdu baví, nechtějí ustrnout v jednou nalezeném schématu, nebojí se experimentu, tudíž ani neúspěchu, zkrátka chtějí udržovat divadlo pro děti i dospělé živé a rozvíjet je v rámci svých schopností všemi směry, přičemž ty loutkové mezi ně patří velice často...“²²

²² časopis Loutkář 3-2016, Vojtíšková Z., *Kudy kráčí Damúza*, s. 79-81, mezititulek „Nestrkejte hlavu do písku, hledejte svou vlastní cestu“, s. 81

4. 6. 2. Získané zkušenosti a ponaučení

Zde přikládám pár základních bodů, které jsem přeformulovala do srozumitelných vět z poznámek v mém pracovním sešitu.

- Stěžejní část práce se zabývá pohádkou *Pštrosi*. Jako v pohádkách, i ke konci této práce mi vyvstala ponaučení. Ponaučení *Pštrosů* má pro mě širší platnost. Téma využít svých předností a nezaslepit se touhou po přednostech jiných. Využít naplno toho, co umím a věřit, že někdo jiný umí zase lépe něco jiného. Nemá cenu vše tahat na svých bedrech.
- Nezládala jsem přepínání pozornosti z role herečky do role scénografky a dramaturgyně a několikrát jsem se i přistihla, jak se snažím režírovat. Dopadlo to tak, že ani jedné z rolí jsem nevěnovala stoprocentní pozornost a veškerá práce byla ve výsledku poloviční.
- Společnými silami se můžeme dopracovat mnohem dále. Je to navíc nabídka dialogu, který je nejen pro divadlo velice důležitý. Ne-li nejdůležitější.
- Spolupráce s dalšími tvůrci mi umožňuje pocit týmového zaručení se za dílo, což je neskutečná úleva. Dokážeme se navzájem podporovat, vyvádět z pocitu zoufalství a společně si dodávat sílu.
- V další práci se neunáhlím a dám si více času na přípravu. Mnohem důsledněji se připravím před samotnou výrobou scénografie. Nezapomenu na rešerši okolí a přesné technické návrhy.
- Role scénografa a herečky zároveň je pro mě velmi nevýhodná. Pro scénografku je velice důležitá možnost pohledu třetím okem, čili sledování dění z hlediště. Mám možnost vidění celku. Mám čas odstraňovat nedostatky. Zvládnout obě role naráz snad zvládnou jen u malých projektů, individuálních, nebo max. v tříčlenném týmu, ale do takto náročné inscenace si už budu vybírat jen jednu pozici.
- nebudu se bát konzultovat, ptát se, nechám si radit.
- Budu důvěřovat okolí a nebudu se bát riskovat
- Samotné zkoušení může naprosto změnit můj záměr a plány
- Loutky musím vyrobit tak, aby byly bytelné, aby technickými problémy neodpoutávaly hercovu pozornost
- fázování napomáhá temporytmu inscenace
- pokusím se začínat z minima, nemá cenu žít představami, ale vše prakticky zkoušet
- stoprocentní spokojenost není tvořivá

5. Jak dál

V této kapitole popíšu stručně několik projektů, na kterých jsem se po dokončení Pštrosů podílela.

5. 1. Měsíční sen

S Aničkou jsme pokračovaly ve spolupráci, ze které vzešel další projekt o Johannesu Keplerovi, inspirován jeho knihou *Sen nebo-li měsíční astronomie*²³. Vznikl jako zadání na režii, vytvořit loutkovou inscenaci. Projekt se však postupem času proměnil spíše v hru s objekty. Osobně jsem se zde podílela čistě jako scénografka. Byl to očistný pocit, moci se soustředit na jednu složku naplno. Nebyla to ale role jednoduchá, jelikož samotná kniha je psaná velmi složitým jazykem a obsahuje velké množství témat, z nichž bylo těžké vybrat a poskládat celek komunikativní na jevišti. Kniha je specifická už jen svoji formou. Je zde popisován lineární prozaický pohádkový příběh, který je doplňován vědeckými poznámkami autora a ty jsou ještě dále rozebírány a někdy zpochybňovány v poznámkách k poznámkám. Už kvůli této formě bylo hledání tvaru a hledání způsobu, jak se dá setkání s osobností Keplera předat divákům, dlouhým bojem. Líbil se mi přístup Aničky a zároveň herců, že se nebáli zkusit různé cesty. Neustrnuli na jenom nápadu a zkoušelo se spousty možností, ze kterých se postupně formovalo i scénografické řešení. Hráli jsme si hodně s principem kamery obscury, využívání lup, optických čoček a světla k vytváření projekce, využívali jsme předměty, které už samy o sobě něco umí např. vysavač, suchý led, otočná plocha, vaříč. Přes dlouhé hledání a zoufalství jsem nakonec dospěla ke konceptu, se kterým jsem byla velice spokojená a musím říci, že za touto scénografií si plně stojím. I když celkový tvar byl trochu rozpačitý, jelikož se nestihl dozkoušet z časových důvodů. Byla to spíše ukázka procesu, ale za mě osobně doufám, že toto dílo ještě dostane svůj prostor a že ho společnými silami dotáhneme do uceleného tvaru.

²³ Kepler J., *Sen nebo-li měsíční astronomie*, 1. vyd. Praha: Paseka, 2004

5. 2. Hlupáci z Chelmu

V podobném tvůrčím týmu jsme pokračovali i dále. V čele s Aničkou jsme začali pracovat na židovské pohádce *Hlupáci z Chelmu*, inspirovány knihou Isaaca Bashevisa Singera²⁴. Představení vzniklo na zakázku pro Damúzu. V tvorbě jsme měly ale dostatečně volnou ruku. Jediné požadavky byly: délka maximálně do hodiny, pro děti od tří let, a aby se scéna vešla do kufříku Felicie. Opět jsem sloužila divadlu jako scénografka v duetu s Karolínou Jansovou. Byla to také zajímavá zkušenost. Práce dvou scénografů na jedné inscenaci s sebou nese vždy nutnost kompromisu. Zároveň jsem si zde ověřila funkčnost dialogu a společného rozložení sil. Vnímala jsem, že jsem zase o kus zkušenější, co se týče znalosti řemesla však stále zaostávám. Což se opět lehce podepsalo na scénografii, jejíž koncept a technické rozvržení bylo zvládnuté, ale při reflexích vznikaly dotazy ohledně estetiky. Problém se scénografií měli opět jedinci z řad profesionálů a studentů. Když se ovšem zaměřím na děti, kterým je tato inscenace cílena především, setkávám se s velkým nadšením a přijetím celého tvaru a naopak velmi kladné reakce na celou výpravu, což je snad ještě důležitější zjištění.²⁵

²⁴ Singer I. B., *Hlupáci z Chelmu a jejich dějiny*, Praha: Argo, 1996

²⁵ více o scénografii loutkového divadla v:

Klíma M., a kol. *Petr Matásek (Prostor, Hmota, Divadlo)*, 1. vyd. Praha: NAMU, 2013

Král J., *Praktická technologie loutek*, 1. vyd. Praha: Stát. pedagog. nakl., 1987

Tománek A. *Podoby loutky*, Praha: 1. vyd. NAMU, 2016

5. 3. Pan Josef

Po sérii scénografických zkušeností jsem začala pociťovat nedostatek vlastní exhibice a ozdravného pobytu na jevišti. Začalo se mi stýskat. Naštěstí tento pocit přišel přesně ve chvíli, kdy bylo na čase začít pracovat na svém závěrečném autorském představení, které bude součástí uzavření bakalářského stupně vzdělání na KATaP a který se, díky bohu, nemůže obejít bez mé jevištní účasti. Do představení budu vstupovat jako autor a herec – lépe řečeno *hráč*, což je pojem, kterým se v rámci studia autorského herectví zabýváme více než s pojmem herec. Vede nás k tomu otevřená dramatická hra. „*Autor nemusí napsat ani řádku, za to musí být na jevišti, musí být osobně ve hře zároveň hercem a divákem, zároveň v herci a divákovi... musí mít v sobě celek hry, což taky znamená, že má v sobě všechny postavy, všechny role oné hry*”²⁶

Divadelník na jevišti je sám sobě autorem, hercem i divákem a jedná a hledá impulsy v přítomném okamžiku²⁷. Roli hráče se pokusím více uchopit a pochopit v rámci tohoto projektu. Po předchozích zkušenostech pro změnu opustím post scénografa. Zde bohužel zatím nemohu uvést zpětnou reflexi, jelikož představení je nyní ve fázi prvních praktických zkoušek, kde se pro mě zatím vyjevuje skvělé propojení se scénografkou Vendulou Bělochovou a zkoušení přináší vzácnou radost, kterou bych si moc přála zachovat po celý průběh existování Pana Josefa.

²⁶ Roubal J., „Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství“, in Kol. autorů, *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, ops. citace s. 41

²⁷ viz. pozn. 3

6. Závěr

V předkládané bakalářské práci nabízím podrobný popis procesu tvorby své první autorské loutkové pohádky. Zabývám se vznikáním textu, scénografií, dramaturgií i samotným procesem zkoušení a rolí loutkoherečky. Ačkoliv jde o bakalářskou práci, v níž se snažím poukázat na kontext odborné literatury a jiné tvorby, nebráním se osobní výpovědi a z pohledu autorky představení popisuji ve vší upřímnosti svou zkušenost. Jednak mi tato upřímnost – především k sobě samé – pomáhá pojmenovat úskalí, zjištění, radosti, pokusy a omyly, které jsou s tímto autorským dílem spjaty, a posunout mě tak kupředu, k možnostem další, poučenější a vědomější tvorby. Dále chci skrze svou otevřenou reflexi nabídnout vlastní zkušenost potenciálnímu čtenáři, nejen tomu, který se k práci dostal, protože ji musel vést nebo oponovat, ale i tomu, kterého zajímá autorství v loutkovém divadle. – Právě jsem čistě spontánně použila pojem *autorství*, přestože po celou dobu psaní využívám spíše termínu *autorská tvorba*. Smazat a přepsat ono autorství a nahradit jej autorskou tvorbou by bylo to nejjednodušší a nejpohodlnější, co psaní na počítači umožňuje, a stopu po překlepu bych dokonale zahladila. Mnohem náročnější, avšak zajímavější výzvou, je zamyslet se, jaká je mezi těmito slovy nuance rozdílů. Zda se ve výsledku jednalo opravdu o *autorství v loutkovém divadle*, nebo spíše o *autorskou tvorbu v loutkovém divadle*? Také k těmto otázkám mě přivedlo psaní bakalářské práce, už proto, že ji obhajuji na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, ačkoliv svým loutkovým námětem spadá pod vedení Katedry alternativního a loutkového divadla. Jsem studentkou oboru *autorského herectví*, který obecněji předpokládá *autorský přístup k veškeré tvorbě* a v přesahu směrem k osobnostnímu rozvoji autora předznamenává i *autorský přístup k životu*. Co to tedy přesně znamená a podařilo se mi v této práci nastínit, jak se skrze mou osobní zkušenost obě věci (loutkářství a autorství) pojí dohromady? Jak je to s mým autorstvím v loutkovém divadle? Jsem autorkou textu a scénografie. Jsem autorkou loutek. Jsem autorkou jejich vizáže. A vše jmenované bych právě nazvala *autorskou tvorbou* (co se divadla týče). *Autorství* je dle mého názoru pojem autorské tvorbě nadřazený. Vnímám ho obecněji, jako přístup k tvorbě i životu. Pokud by byla řeč čistě o textu nebo scénografii, také by se dalo mluvit o autorském přístupu v dané oblasti. V loutkovém divadle, jej vidím jako přístup, který – skrze vizi autora i charakter jeho osobnosti – propojí jednotlivé, „řemeslně“ autorské složky divadla – text, scénografii, atd. Jako by tento přístup celý aparát loutkového světa oživil. Projevuje se autorství jako obecnější přístup v představení Pštrosi? Ve výsledku se celek jeví veskrze jako iluzivní ztvárnění příběhu tří hrdinů, který se držel po celou dobu jednoho

divadelního jazyka. Když jsem v podkapitole 4.3.2. „Materiál” citovala Karla Makonje, uvědomovala jsem si jen částečnou hloubku jeho teze. Teď v ní vidím více možností: 1) Vztah mezi loutkou a hercem, kdy herec nefunguje pouze jako manipulátor. 2) Herec a loutka navzájem se ovlivňující. 3) Syntéza, nikoli symbióza. Otázkou zůstává, v čem se dá ještě více podpořit tato syntéza a na co se můžu v další práci zaměřit, jak můžu své autorství v loutkovém divadle hledat, nacházet, uplatňovat? Syntézu jsem pochopila jako neustálou komunikaci a napětí mezi loutkou-objektem a hercem-subjektem, kteří dohromady tvoří jevištní postavu. Je to neustálé vědomí o obou zároveň. Pokud bych využila zkušeností z psychosomatických disciplín KATaP, docela dobře bych mohla tuto syntézu porovnávat se zkoušením dialogického jednání²⁸, nebo autorského čtení. Pokud chápu existenci loutek na jevišti jako neustálou komunikaci nejen mezi loutkou a divákem, ale i mezi loutkou a jejím hercem, loutka slouží jako partner. Jako zhmotněný vnitřní partner, který je součástí mě, jakožto jevištní postavy, a já jsem zase součástí loutky, jakožto jevištní postavy. Ve skrze jsem tam ale stále jenom já sama, kdo si hraje a kdo jedná, kdo komunikuje. A v takovémto chápání smyslu loutkového divadla, vidím potenciál autorství. S dialogickým jednáním vnímám podobnost v neustálém napětí, očekávání a objevování v přítomném okamžiku.

V loutkovém divadle má ovšem partner loutka mnohem jasnější danosti. Určuje je svým materiálem, svou velikostí, svou pohyblivostí – které ale nabízí herci specifickou možnost sdílení a komunikace, pokud si toho všimne a těchto daností využije jako výhod. Z tohoto důvodu se dá pracovat i se zkušenostmi z autorského čtení, kde funkci loutky zastupuje autorský text. Vystupuji před diváky s něčím dříve připraveným, ale ne hotovým. Souvislosti nacházím například v úryvku textu Michala Čunderleho ze staře *O čtení nahlas*:

„...Jakmile promlouváte k někomu, navazujete kontakt a vztah a chtěj nechtěj berete na sebe jistou odpovědnost a nejspíš i závazek odpovědi. Pokud přicházíte se svým napsaným textem a čtete jej ostatním, přicházíte s ním jako s promluvou, jako s replikou v dialogu. Jistě je to replika doma připravená, jejíž slova jsou už poskládána do vět. Ale to, jak a ke komu budou tato slova vyřčena, připravené není. Způsobem, jakým čtete, nemusíte text prezentovat jako završené dílo, ale naopak, můžete jej aktivovat a aktualizovat: čtením spouštíte přítomné dění, které probouzí reakce a na tyto reakce zase reagujete vy. Ne snad, že byste improvizovali nad textem, ale vyladováním svého projevu a jeho primárních kvalit, dynamikou či tempem počínaje

²⁸ Vyskočil I. a kol., *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, 1. vyd. Praha: Brkola, s. r. o., 2012

*a intonací konče. Ocítáte se tak v elementárním a permanentním dialogu, i když slova máte předepsána a vaši partneři jsou v roli „tichých“ společníků.*²⁹

V loutkovém divadle přicházím také s něčím připraveným, náfázovaným. Ale s tím si jen stěží vystačím. Pokud na scéně jen předvedu naučené jako hotový technicky vyladěný kus, jsem u toho, co v textu několikrát zmiňuji. Vytratí se mi předávaná láska, vytratí se mi radost ze hry, vytratí se mi “rošťačení”. Stejně jako v autorském čtení to neznamená nutnou improvizaci a odpoutání se od nazkoušeného tvaru, jedná se o vyladování projevu, dynamiky, tempa, atd. Takováto práce v loutkovém divadle může být stejně jako dialogické jednání *„...cestou pochopení a uchopení, „vtělení” a uskutečnění určité výzvy, otázky, určitého úkolu, textu. Může být, je-li jako takové poznáno a pochopeno, otevřenou a otevírající cestou, metodikou zkoušení, hledání i vnímání, všímání si a nalézání.*”³⁰

Uchopení syntézy, jak je zde nabízím, skýtá ovšem i úskalí. Mluvím stále o loutkovém divadle, proto nesmím zapomínat na fakt, že by primární pozornost diváka měla mít loutka. Je tedy otázkou, do jaké míry mohu já, jakožto součást jevištní postavy, tuto pozornost přebírat vlastním tělem. Mohlo by takové upozorňování tělem mít formu zkoumání a hledání, a to nejen během zkoušení, ale také jako součást samotného představení? O tento „ne-divadelní“³¹ autorský přístup jsme v Pštrosech zatím jen zavadili. Loutka občas ovlivnila herce svými technickými možnostmi, a to se pak projevovalo hlavně pohybově. V řečovém modu komunikace nebyl vliv zas tak viditelný. Konkrétně mě napadá, že by bylo například možné více si pohrát s proměnlivostí řeči, např. když mám obličej zakrytý a když odkrytý... Specifický způsob autorství má v loutkovém divadle například již Michaelou Homolovou zmiňovaný Alexander Calder³², jehož loutkové cirkusy přímo lemuje radost ze hry a insitní projev přináší inovativní přístup - když si uvědomím, že se jedná o 60. l. 20. st., nebo v dnešní době ukazuje svůj autorský přístup k rozžití materiálu v loutkových pasážích svých performance a představení Petr Nikl³³.

²⁹ Čunderle M., „O čtení nahlas“, in Kol. autorů, *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*, 1. vyd. Praha: NAMU ve spol. s Brkolou, s. r. o., 2011, s. 90

³⁰ Vyskočil I., „Dialogické jednání s vnitřním partnerem“, in Kol. autorů, *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*, s. 21

³¹ Vyskočil I. a kol. autorů, *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, 2. rozšířené vydání, Praha: Brkola, s. r. o., 2016

³² ukázka z Cirkusu Alexandra Caldera: <https://www.youtube.com/watch?v=u4LdlxaxAFA>, 3. 5. 2017

³³ ukázka z vystoupení *Švábí arabesky* od Petra Nikla: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8QbXL4IOvU>, 3. 5. 2017

„Překlep“ z autorské tvorby na autorství mě zavedl na zajímavé téma, které by ale vyžadovalo svoji samostatnou studii a hlubší zkoumání. Dle mého by to mohla být další možnost, jak obnovovat v mé loutkové tvorbě čistou dětskou radost. Mohlo by to být přiblížení se o krok zpět k dětské hře. A možná posléze i námět pro magisterskou diplomovou práci?

Co bylo ale hlavním tématem, které mne přimělo psát o Pštrosech? Byl to kontrast mezi vizí a realitou, teorií a praxí. Když v hlavě (v představě) vrtám šroub do dřeva, neměřím přesný střed dřeva, kam mám šroub přivrtat. Neměřím přesnou velikost šroubku, aby nevylezla špička z druhé strany. Nenabíjím vrtačku, aby fungovala.

V představě, mám k dispozici vždy ideální šrouby, ideální nástroje. Moje ruka, jako by zázračně umístila šroubek přesně doprostřed dřeva. Vrtačku nepotřebuji nabíjet a vše jsem schopna zvládnout během minuty. Když ale vezmu opravdový kus dřeva do ruky, musím ho mít nejdříve kam položit, musím mít kde pracovat. Musím najít pravítko, které už nevím, kam jsem včera odložila, pak tužku, která samozřejmě není ořezaná. S vrtačkou někdo nejspíš včera strávil celou noc, potřebuje alespoň hodinu nabíjet. Mezitím využiji čas a zaskočím do železářství pro menší šroubky, jelikož, jsem je špatně odhadla. Moje představy jsou mnohem zkušenější a rychlejší, než moje tělesná skutečnost. V práci jsem si uvědomila, že tvorba a autorství se formuje především díky zkušenostem. Zkušenosti nabývají časem a vášní. A postupně začne tělo dohánět představy a začnou si být čím dál tím rovnějšími partnery. Právě z tohoto důvodu jsem zařadila do své práce zkušenosti profesionálů z Naivního divadla. Pro kontrast jejich a svých zkušeností. Proto si myslím, že pokud bych chtěla být schopnou scénografkou, můžu jí být. Potřebuji ale čas a vášeň (a samozřejmě alespoň trochu talentu). Ale problém je v tom, že potřebuji čas a vášeň i na psaní, i na hraní, a na spoustu dalších zálib. To se pak načítá. A když už mi vydrží vášeň pro všechno, musím se stejně smířit s tím, že potrvá, než se naučím všemu řemeslu, a možná to ani všechno nestihnu. To už pak záleží jen na čase, kolik mi on sám dovolí. Na čas jsem totiž krátká. Čas je tvrdohlavý a nedá se s ním hnout. Trochu mě uklidňuje a zároveň děsí, že alespoň vášeň může být proměnlivá.

7. Použitá literatura:

- Čunderle M.**, „O čtení nahlas“, in Kol. autorů, *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*, 1. vyd. Praha: NAMU ve spol. s Brkolou, s. r. o., 2011, s. 90
- Dvorák J.**, Eliášová V. a kol., *Karel Makonj a vedené divadlo*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2007
- Fink E.**, *Oáza štěstí*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992
- Havelka J.**, „Hranice divadla, limity reality“, in Ljubková M. a kol.: *Šťastná generace: režiséři z altermy*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2013, s. 75.
- Huizinga J.**, *Homo ludens: o původu kultury ve hře*, 2. vyd. Praha Dauphin, 2000
- Kepler J.**, *Sen neboli měsíční astronomie*, 1. vyd. Praha: Paseka, 2004
- Klíma M., Makonj K. a kol.**, *Josef Krofta inscenační dílo*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2003
- Klíma M., a kol.** *Petr Matásek (Prostor, Hmota, Divadlo)*, 1. vyd. Praha: NAMU, 2013
- Kol. autorů**, *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, 1. vyd. Praha: NAMU, 2003
- Kol. autorů**, *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*, Praha: NAMU ve spolupráci s Brkolou, s. r. o., 2011
- Král J.**, *Praktická technologie loutek*, 1. vyd. Praha: Stát. pedagog. nakl., 1987
- Makonj K.**, „Divadlo mezi objektem a subjektem“, in Makonj K., *Divadlo a interakce*, 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 27 - 44
- Orlov V.**, *Zlaté kuře*, 1. Vyd. Praha: Dilia, 1985
- Plichta J.**, *Glosy k tajemství lidského hraní*, 1. vyd., Praha: NAMU, 2011
- Rodrian F.**, *Beránek z modrého nebe*, Praha: SNDK - Státní nakladatelství dětské knihy, 1963
- Roubal J.**, „Vyskočilova koncepce (ne)divadelního autorství“, in Kol. autorů, *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, ops. citace s. 41
- Rut P.**, *Ivan Vyskočil: Vždyť přece létat je o hubu*, 1. vyd. Praha: Portál, 2000
- Rut P.**, „O autorském čtení“ (doslov), in *Almanach textů studentů autorské tvorby*, 1. vyd. Praha: MAKE*detail, 2014
- Singer I. B.**, *Hlupáci z Chelmu a jejich dějiny*, Praha: Argo, 1996
- Solce M.**, *Loutky a hudba (Disertační práce)*, Katedra alternativního a loutkového divadla, Akademie múzických umění v Praze, 2015
- Stals J. S.**, *Toys of the Avant-Garde*, 1. vyd. Málaga: Museo Picasso, 2010
- Tománek A.**, *Podoby loutky*, 1. vyd. Praha: NAMU, 2016
- Vyskočil I. a kol.**, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, 1. vyd. Praha:

Brkola, s. r. o., 2012

Vyskočil I. a kol., *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, 2. rozšířené vydání, Praha:

Brkola, s. r. o., 2016

Periodikum:

Loutkář 3-2016, Vojtíšková Z., *Kudy kráčí Damúza*, s. 79-81, mezititulek „Nestrkejte hlavu do písku, hledejte svou vlastní cestu“, s. 81

Internetové odkazy:

ukázka z představení *O beránkovi, který spadl z nebe*:

<https://www.youtube.com/watch?v=DAjkJ1Z4g0E>, 3. 5. 2017

informace o Naivním divadle: <http://www.naivnidivadlo.cz>

pájení - citace z wikipedie: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Pájení>, 3. 05. 2017

rozhovor s Jiřím Žáčkem: <http://www.jirizacek.cz/rozhovor-14.html>, 3. 5. 2017

rozhovor s Petrou Dvořákovou: <http://blog.martinus.cz/2015/09/rozhovor-deti-neukecate-jsou-to-narocni-ctenari-rika-petra-dvorakova>, 3. 5. 2017

ukázka z Cirkusu Alexandera Caldera:

<https://www.youtube.com/watch?v=u4LdlxaxAFA>, 3. 5. 2017

ukázka z vystoupení *Švábí arabesky* od Petra Nikla:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y8QbXL4IOvU>, 3. 5. 2017

Loutkové inscenace:

Back to Bullerbyn, Športniki, premiéra 2011

Happy bones, Teatro Matita, premiéra 2010

KAR, Fekete seretlek a studio Damúza, premiéra 2016

Nalad'te si vidličku aneb Otevřené uši nejlíp sluší, Divadlo DRAK, premiéra 1992

O červené Karkulce; Červená Karkulka 2: Rodové prokletí; Červená Karkulka 3:

Volání krve Karkulce, Divadlo jednoho Edy, premiéry 2011, 2012, 2013

Planeta Egg!, Puppet Cinema, Izrael, premiéra 2011

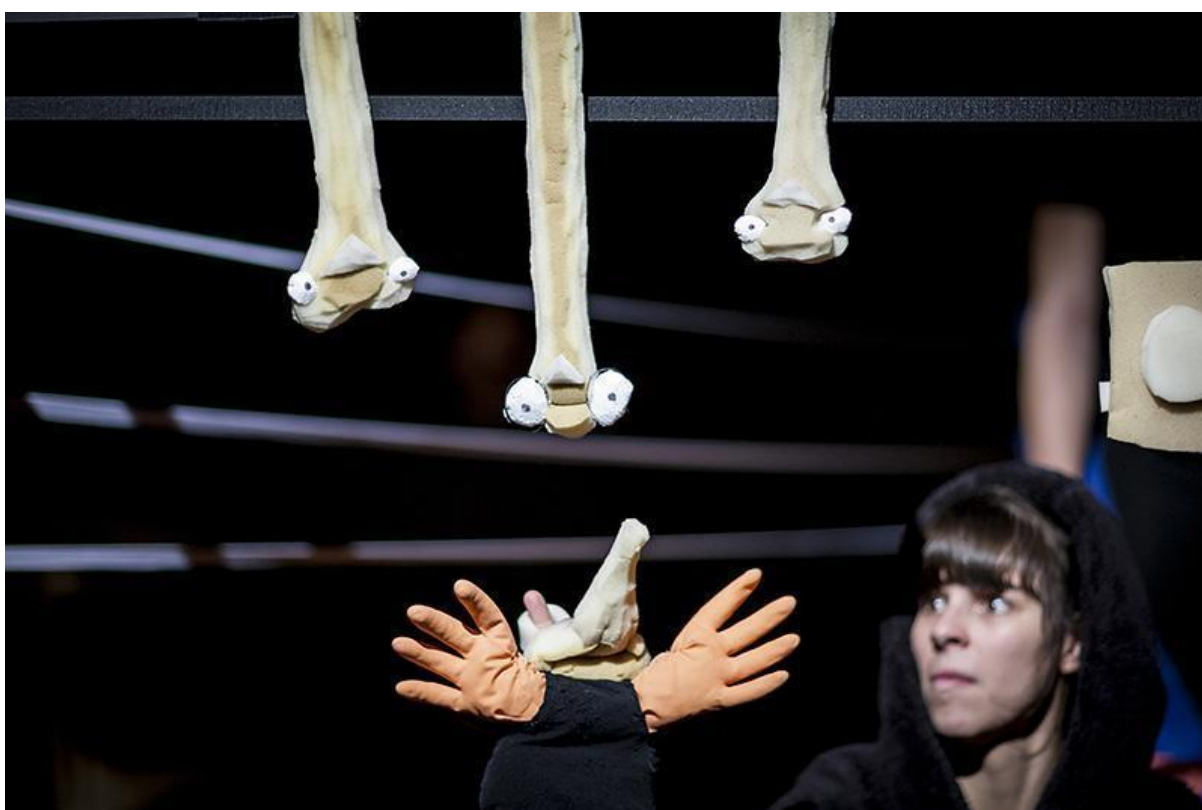
Sólo Matches, Damúza, premiéra 2015

Tisíc tuctů, Kald DAMU, premiéra 2016

Trash, studenti HALD DAMU, premiéra 2012

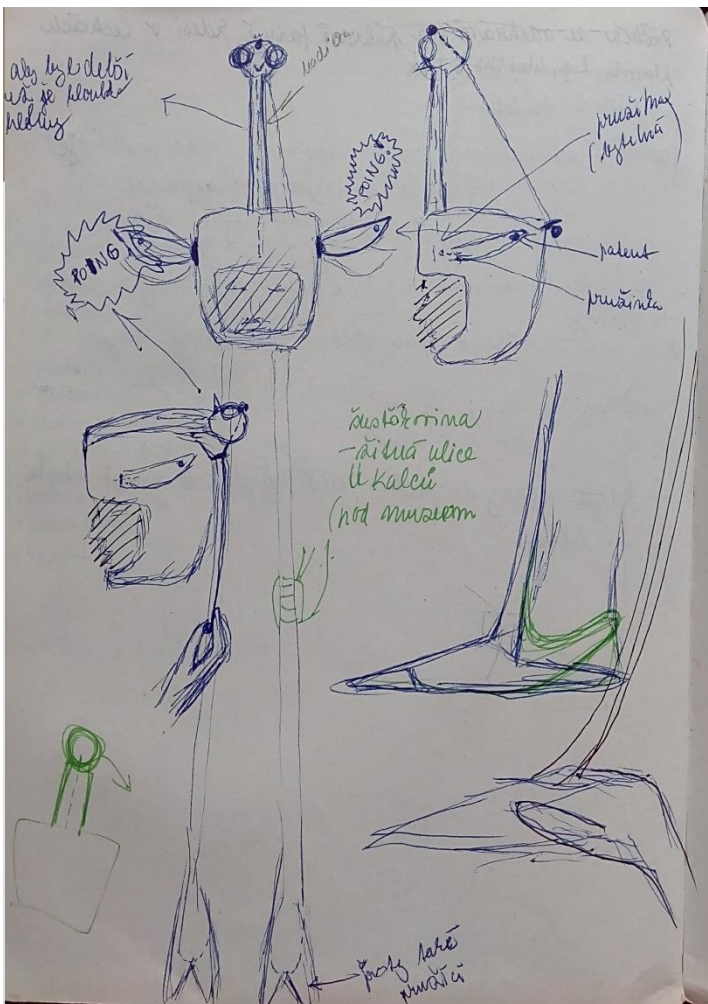
8. Obrázková příloha

Fotky z inscenace Pštrosi:





Náčrt loutky pštrosa:



Fotky z inscenace O beránkovi, který spadl z nebe:





Fotky z představení Hlupáci z Chelmu:



